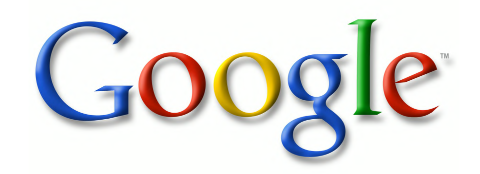


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

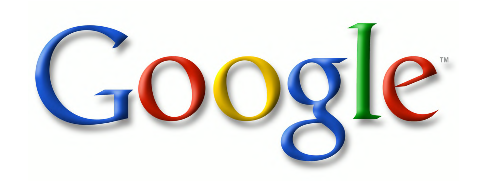
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`


FA4053.5
TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY
SIGILL : COLL : HARVARD : CANTAB : NOV : ANGL : 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE
BOUGHT WITH
THE INCOME FROM
THE BEQUEST OF
CHARLES MINOT,
OF SOMERVILLE,
(Class of 1828,)
12 July, 1884
Digitized by Google


Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

Digitized by Google

Brux —Typ. de A. Lacroix, Verboeckhoven et Ce, r. Royale, 3, imp. du Parc.

Digitized by Google

HISTOIRE

DE LA

PEINTURE FLAMANDE

DEPUIS SES DÉBUTS JUSQU'EN 1864

PAR

ALFRED MICHIELS

TOME QUATRIÈME

CET OUVRAGE CONTIENT
L'HISTOIRE DE LA PEINTURE HOLLANDAISE
JUSQU'A
LA SÉPARATION DES DEUX ÉCOLES

SECONDE ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE INTERNATIONALE
15, BOULEVARD MONTMARTRE, 15
Au coin de la rue Vivienne
A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET C[ie], ÉDITEURS
A BRUXELLES, A LEIPZIG ET A LIVOURNE

1866

Tous droits de traduction et de reproduction réservés

Digitized by Google

~~II. 2133~~

~~FA4053.5~~

RFA 1333.37.55 (4)

JUL 12 1884

Minot fund.

Digitized by Google

LIVRE DEUXIÈME

ÉCOLES PRIMITIVES

(SUITE.)

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE XXIV

JEAN MEMLINC

Description de l'hôpital Saint-Jean, à Bruges. — Tableaux de Memlinc qu'on y admire. — Pourquoi ces ouvrages appartiennent-ils à un hospice ? — La biographie de l'auteur se divise en deux parties, l'une positive, l'autre légendaire. — Memlinc devait être né à Bruges d'une famille allemande. — Tradition qui le représente pauvre et malade, tombant épuisé au seuil de l'hôpital. — Scène identique, peinte par lui sur un de ses tableaux. — La légende l'associe aux malheurs de Charles le Téméraire. — Influence de ce prince. — La destinée de Memlinc change en 1480. — Son mariage, son aisance. — Il meurt en 1495 et laisse des enfants mineurs.

Quand on approche de Bruges, on remarque une haute tour d'un aspect guerrier, qui domine les toits de la ville et semble plutôt le donjon d'une forteresse que le clocher d'une église. C'est pourtant celui de Notre-Dame. Ni statues, ni moulures, ni broderies de pierre n'enjolivent sa masse imposante. Il dresse fièrement ses lourdes murailles, graves comme la

Digitized by Google

pensée d'un autre monde, nues et tristes comme l'extérieur d'une prison. Des nuées de corbeaux volent alentour, jetant leur cri sonore et bref, ou se posent sur le faîte ainsi qu'une rangée d'oiseaux mystiques. Le soleil du Nord blanchit l'édifice de sa pâle lumière, l'horizon brumeux des Pays-Bas en fait saillir les vives arêtes. Du haut de la tour, on découvre au loin les flots de l'Océan qui moutonne, de l'Océan qu'elle paraît braver. Ce tableau vous inspire malgré vous de poétiques sentiments et vous plonge dans de sévères méditations.

Près de la pieuse retraite, à l'ombre même du clocher, s'élève un autre asile que gouverne et protége aussi la parole de Dieu. Il porte le nom d'hôpital Saint-Jean. On ignore en quel siècle il a été fondé, mais il existait déjà au douzième. Vers l'année 1397, les moines adoptèrent la règle de saint Augustin. Consacrés par leurs vœux au soulagement des douleurs humaines, l'acte de fondation leur prescrivait néanmoins de ne recevoir que les personnes de Bruges et de Maldeghem. Des religieuses ont depuis longtemps pris leur place au chevet de la souffrance et lui murmurent de consolantes réflexions; le bâtiment n'a point changé. C'est une demeure gothique, surmontée de pignons, pourvue de tarasques, admettant la lumière par des fenêtres ogivales. Les malades y attendent la fin de leurs tourments sous des voûtes en arc pointu. Un préau tranquille, de frais tilleuls, une pièce d'eau solitaire où naviguent les canards, remplissent l'espace entre le corps de logis. Un petit nombre de convalescents y prennent l'air pendant les beaux jours, pleins de cette mélancolie douce et pro-

Digitized by Google

fonde que les angoisses passées laissent derrière elles, qu'alimente la faiblesse de tous les organes et que l'espérance égaie de ses visions magiques.

Lorsqu'on entre dans cette cour, on aperçoit sur la gauche une construction isolée, qui renferme une salle peu étendue. Là se trouve la fameuse châsse de sainte Ursule, là rayonnent d'autres chefs-d'œuvre également produits par Memlinc. Soigneusement gardés depuis quatre siècles, brillants de tout leur éclat primitif, leur grâce enchante soudain le voyageur et le transporte dans les temps qui ne sont plus. Il remonte le cours du fleuve éternel, débarque loin de notre époque au milieu d'autres générations, d'autres monuments, sur une grève que l'humanité a fuie pour toujours. Les types, les mœurs, les costumes, les passions, les croyances, immobilisés sous le pinceau de l'artiste, semblent devenus éternels comme la nature. Une lumière douce et tendre éclaire les tableaux, un silence profond règne autour du spectateur; les murmures qui viennent du dehors secondent sa poétique émotion : le vent soupire en effleurant les croisées, l'hirondelle babille en effleurant les toitures, la cité gronde au loin comme une rivière des montagnes; ces bruits se mêlent dans la pensée avec les formes qu'elle évoque et, dominé par le génie des souvenirs, on se figure entendre la voix des anciens jours.

Pourquoi ces tableaux appartiennent-ils à un hospice? Demande inévitable, importune, qui chagrine l'historien, car il ne peut y répondre d'une manière satisfaisante. La nue envieuse, qui nous a caché jusqu'ici tant de maîtres flamands, s'abaisse sur le front

Digitized by Google

de Memlinc et nous dérobe presque tous les souvenirs de son existence. Un impénétrable mystère l'environne : on connaît, on admire son talent, mais on ne sait rien de sa biographie, ou l'on en sait peu de choses; quelques traditions vagues, quelques notes arides composent son histoire. Son nom même a été longtemps un sujet de disputes, et l'orthographe méthodique vient seulement d'en être fixée (1).

Si l'on s'en rapporte à une indication très fugitive de Karel van Mander, Memlinc serait né dans la ville de Bruges (2). Descamps seul le fait originaire de Damme; sur quelle autorité? Il ne le dit pas. On ne peut guère douter qu'il ne fût d'origine allemande. L'unanimité, avec laquelle tous les auteurs et tous les documents l'appellent *maître Hans*, suffirait pour le prouver. *Hans* est la forme teutonique du mot Jean : aux Pays-Bas on dit *Jan*, monosyllabe que l'on prononce *Yann*, le son du *j* étant inconnu dans les langues germaniques, ou l'on emploie le diminutif *Hanneken*. Marc van Vaernewyck l'affirme d'ailleurs catégoriquement : « A Bruges, dit-il, non seulement les églises, mais les demeures particulières sont ornées des peintures de maître Hugues, de maître Rogier et de Hans l'Allemand (3). » Il y a donc tout lieu de croire que son père était venu s'y établir, mais sa

(1) On l'a jusqu'en ces derniers temps appelé Memmelinck, Memling, Hemling, Van Memmelinghe.

(2) Il le nomme seulement *Memmelinck de Bruges*, sans désigner le lieu de sa naissance.

(3) « Den duytschen Hans. » *Nieu Tractaet... van dat edel Graefscap van Vlaenderen* (Gand, 1562, in-8°). L'auteur reproduit la même locution dans son *Historie van Belgis*.

Digitized by Google

mère pouvait être de race flamande, et le caractère flamand de ses peintures induit à le supposer. Memlinc dut naître, au plus tard, en 1425. S'il ne travailla point près de Jean van Eyck, il a sans doute rencontré bien des fois l'inventeur de la peinture à l'huile, soit au milieu des rues de la cité populeuse, soit dans les réunions publiques ou particulières. Il assista, selon toute probabilité, à ses funérailles, sous les voûtes de l'église de Saint-Donat : une foule émue entourait l'humble cercueil de l'artiste, pendant que l'orgue éclatait en gémissements, faisait retentir les nefs de ses désolations sublimes, et que les prêtres, célébrant l'office des morts, chantaient ces belles paroles : « Que ce qui vient de la terre retourne à la terre; que ce qui vient de Dieu retourne à Dieu! »

Vasari, Guichardin, Baldinucci classent Memlinc parmi les élèves de Rogier van der Weyden (1). Ses tableaux prouvent qu'il subit l'influence de ce maître célèbre, quand le vieil artiste pratiquait sa seconde manière. Il avait donc quitté Bruges pour venir à Bruxelles travailler sous ses yeux. Non seulement Rogier lui apprit à faire usage du crayon et du pinceau, mais il lui enseigna l'art de peindre à l'huile. Descamps a prétendu, je ne sais pourquoi (il ne le savait probablement pas non plus), que Memlinc ne voulut pas employer la méthode nouvelle, qu'il délaya toujours ses couleurs dans le blanc d'œuf et l'eau de gomme. Cette erreur a trouvé des échos. Jamais cependant opinion plus absurde et plus fausse ne trompa le lecteur. Comment un homme si habile, un homme si

(1) Voyez plus haut, chap. XIII.

Digitized by Google

épris du beau et qui en appréciait tellement bien les conditions, aurait-il pu dédaigner un moyen admirable, pour s'en tenir à un procédé insuffisant? Cette hypothèse n'offre aucune vraisemblance. Elle est démentie d'ailleurs et annulée par les faits. *Tous les tableaux de Memlinc, sans exception connue, sont peints à l'huile.*

Rogier van der Weyden apprécia comme il le méritait le talent de Memlinc, car il le prit pour collaborateur. On voyait chez Marguerite d'Autriche, au seizième siècle, un triptyque dont le panneau central avait été peint par le maître et dont le disciple avait exécuté les volets. Le morceau du milieu représentait la Vierge tenant le Christ mort entre ses bras; sur la face intérieure des vantaux étaient figurés deux anges; sur l'extérieur, on voyait l'Annonciation (1).

A peine ces légers renseignements nous ont-ils fait entrevoir Memlinc, qu'il nous échappe de nouveau. Nous ne le retrouvons que dans les notes du *Voyageur anonyme*, publiées par Morelli. Le touriste du seizième siècle admira, en 1521, chez le cardinal Grimani, un morceau de sa main représentant Isabelle de Portugal, femme de Philippe le Bon, sur lequel on lisait la date de 1450 (2). Ce tableau prouve

(1) « Ung petit tableau d'ung Dieu de pityé estant ès bras de Nostre-Dame; ayant deux feulletz, dans chascun desquelz y a ung ange, et dessus lesdits feulletz y a une annunciade de blanc et de noir. Fait le tableau de la main de Rogier et lesdits feulletz de celle de maistre Hans. » (*Inventaire de Marguerite d'Autriche*, fait en 1516.) L'inventaire de 1533 nous apprend que l'un des anges tenait « une espée en sa main. »

(2) « El ritratto a oglio insino al cinto, minor del naturale, de

Digitized by Google

que le duc de Bourgogne avait de notre artiste la plus haute opinion (et il était connaisseur) ; autrement il ne lui aurait pas confié une tâche de cette importance, il ne lui aurait pas laissé reproduire le visage de sa femme, qui avait été peinte une première fois par Jean van Eyck lui-même. Sur la nouvelle image, la princesse était vue jusqu'à la taille et un peu moins grande que nature (1). Elle avait perdu la fraîcheur de ses beaux jours : vingt-deux ans s'étaient écoulés depuis que le chef de l'école brugeoise avait reproduit ses traits, alors dans toute leur splendeur. Qu'est-ce que vingt-deux ans, si l'on y réfléchit? Une vague dans l'abîme sans limites de l'éternité. Ce court espace de temps suffit néanmoins pour épuiser l'âme et pour flétrir le corps ; il embrasse toutes les années fécondes de la vie, toute notre existence morale; et cependant combien de fois, voulant encore l'abréger, ne répétons-nous pas avec amertume : « Seigneur, Seigneur, éloignez de moi ce calice! »

Peut-être Philippe le Bon et la princesse demandèrent-ils alors à Memlinc le tryptique possédé depuis par Marguerite d'Autriche, où l'on voyait la

Madonna Isabella d'Aragona, moglie del duca Filippo de Borgogna, fu de man de Zuan Memelin, fatto nel 1450. » *Anonyme*, pag. 75.

(1) MM. Crowe et Cavalcaselle trouvent suspecte la note de l'Anonyme concernant le portrait d'Isabelle, parce que, disent-ils, Rogier van der Weyden était alors plus célèbre et qu'on aurait dû employer le maître au lieu du disciple. Le motif n'a rien de concluant. Philippe le Bon et Isabelle pouvaient très bien donner à un jeune homme plein de talent et d'avenir cette marque d'intérêt. Et le caprice, et la curiosité n'entrent-ils pour rien dans les travaux demandés aux peintres?

Digitized by Google

mère du Christ sur le panneau central, Adam et Ève sur un volet, saint Jean et sainte Barbe sur l'autre aîle (1).

Le portrait d'un jeune homme, qui orna d'abord la collection de M. Aders, puis celle de M. Rogers, passe depuis trente ans et plus pour l'effigie de Memlinc. Un critique d'outre-Rhin ayant hasardé cette hypothèse, tout le monde l'a répétée comme un article de foi. L'extrait de baptême donné au personnage inconnu est une pièce curieuse. « Ce jeune homme, à l'air un peu maladif, porte le costume de l'hospice Saint-Jean, à Bruges, dit Passavant. Les cheveux sont châtain clair, le bonnet et l'habit d'un violet sombre; la manche du bras droit est fendue. A droite, dans l'angle supérieur, on voit le chiffre 1462. Ce doit être le portrait de Memlinc lui-même, et il devait se trouver jadis à l'hôpital Saint-Jean. — L'œuvre est tout à fait peinte dans la manière de Memlinc et digne de lui; je ne doute pas qu'il n'en soit l'auteur. Si on admet qu'elle le représente lui-même, son bras blessé et le millésime indiqueront l'époque où il séjournait dans l'hospice. On sait que les deux peintures de sa main, possédées par le dernier établissement, datent de 1479, c'est à dire qu'elles furent exécutées dix-sept ans plus tard (2). »

(1) « Ung aultre tableau de Nostre-Dame, à deux feulletz, esquelx sainct Jehan et saincte Barbe, Adam et Eve sont painctz; fait de la main de maistre Hans. » *Inventaire de Marguerite d'Autriche*, dressé en 1516. Dans l'inventaire de 1538, la dernière phrase, si précieuse pour nous, a été retranchée.

(2) *Kunstreise durch England und Belgien*, pag. 94.

Digitized by Google

Que de suppositions gratuites, que d'erreurs et de contradictions en quelques lignes!

D'abord le jeune homme mystérieux ne porte pas un costume d'hôpital, mais la souquenille et le bonnet en cône tronqué à la mode sous Philippe le Bon; sa robe est même d'une belle étoffe et d'une couleur élégante.

S'il a une fente à sa manche droite, un bouton la ferme; c'était un autre usage du temps, comme nous le prouverons tout à l'heure. La position du personnage cache l'ouverture de l'autre manche. On n'avait donc point coupé celle de droite pour ménager une blessure.

Puisque Memlinc travaillait dans l'hospice en 1479, comme Passavant le rappelle avec maladresse, il ne devait point porter la robe des malades en 1462; on ne saurait admettre qu'il ait souffert dix-sept ans d'une blessure et vécu si longtemps de la charité publique.

Enfin, le jeune homme a l'air tranquille, mais ne paraît nullement malade; son œil vif annonce même la bonne santé.

Ce portrait ne *doit* donc pas représenter Memlinc et ne *devait* pas se trouver à l'hôpital Saint-Jean, comme l'affirme l'ex-directeur du musée de Francfort (1).

(1) Je disais dans ma première édition, en parlant de cette effigie : On a prétendu que c'était là le costume des malades soignés dans l'hôpital Saint-Jean. Mais si Memlinc n'eut besoin des religieux qu'en l'année 1477, il ne devait pas être vêtu de la sorte quinze ans plus tôt. Il ne peut avoir été infirme toute sa vie et parqué sans cesse entre les murs du charitable asile. Consultez la tradition, rien de mieux, mais n'en abusez pas. Ce vêtement d'ailleurs habillait au quinzième siècle

Digitized by Google

Il ne peut d'ailleurs nous offrir l'image de Memlinc, par l'excellente raison qu'il met devant nos yeux Pierre van der Weyden. Passavant lui-même en a publié une gravure (1). Que l'on compare les traits de Rogier van der Weyden, burinés par Jérôme Cock (2), avec l'estampe de l'historien allemand, et l'on remarquera dans les deux têtes une frappante similitude. C'est le même front, large et régulier, les mêmes sourcils, le même œil timide et ingénu, les mêmes orbites pleins de chair, le même nez volumineux et carré par le bout, les mêmes pommettes saillantes, la même vigueur de mâchoire, la même forme de bouche et de menton (3). La ressemblance est tellement forte, que l'on croirait voir Rogier lui-même dans sa jeunesse. Le père, comme nous l'avons indiqué plus haut, avait peint sa propre effigie en 1462 (4), sur un petit panneau, où il s'était représenté jusqu'au bas de la poitrine. N'est-il pas probable qu'il exécuta, la

une foule de personnes, qui n'étaient ni blessées, ni indigentes : on le retrouve sur un grand nombre de peintures, notamment sur un portrait exécuté par Antonello de Messine, que renferme le Musée d'Anvers. Il faut donc bien y reconnaître une mode de l'époque.

(1) *Kunstreise durch England und Belgien*, pag. 94.

(2) Dans l'ouvrage que nous avons souvent cité : *Pictorum aliquot Germaniæ inferioris effigies* (1570).

(3) L'*Histoire des peintres de toutes les écoles* ayant reproduit la gravure de 1570, on peut employer cette copie pour se faciliter le parallèle.

(4) Voici le passage même du *Voyageur anonyme* : « In casa de M. Zuanne Ram à S. Stefano (1531) : El retratto de Rugerio da Burselles, pittor antico celebre, in un quadretto de tavola a oglio, fin al petto, fu de mano de l'istesso Rugiero, fatto al specchio nel 1462. »

Digitized by Google

même année, le buste de son fils sur un panneau de même grandeur (1)? L'inconnu paraît avoir vinq-cinq ans; Pierre van der Weyden, né en 1437, avait juste cet âge en 1462. Le père, comme le fils, porte une gonelle ou souquenille avec des manches fendues, dont les ouvertures sont fermées par des boutons. Les deux figures ont la même expression de naïveté rustique. Ou il faut renoncer à tout travail d'induction, ou il faut admettre que le second portrait figure Pierre van der Weyden. C'est un renseignement de plus, qui nous fait un peu mieux connaître le fils du grand homme, demeuré jusqu'ici dans la plus profonde obscurité (2).

Si l'on écoutait l'Anonyme de Morelli, Jean Memlinc, en 1470, aurait peint un diptyque, où l'on voyait sur une aile saint Jean vêtu, assis dans un paysage et accompagné de son agneau; sur l'autre aile, Marie avec l'enfant Dieu, assise également au milieu de la campagne; mais il s'exprime d'une manière dubitative, quant à la date (*l'anno* 1470, *salvo il vero*).

Ainsi donc, à partir du portrait d'Isabelle et de l'année 1450, nous ne connaissons rien de positif sur Memlinc. Chose étrange! On le perd de vue pendant près de trente ans, et, ce qui n'est pas moins singulier, c'est qu'une tradition populaire comble en partie ce long intervalle. Non seulement le peintre exquis a une légende et une histoire, mais l'histoire et la légende ne se contredisent, ne se gênent sur aucun

(1) Le tableau de M. Aders n'a que 12 pouces anglais de haut et 8 de large.

(2) Voyez, au commencement du troisième volume, le chap. XV.

Digitized by Google

point. L'histoire commence la biographie, la légende la continue, et quand la légende se tait, l'histoire reprend la parole; elle semble avoir attendu que sa poétique rivale eût achevé son récit. Bon gré mal gré, il nous faut suivre cet ordre. La tradition populaire a d'autant plus d'intérêt qu'elle mêle intimement le sort du peintre aux destinées des Pays-Bas.

La maison de Bourgogne, si puissante et si brillante depuis la fin du quatorzième siècle, allait pencher vers sa ruine, quand elle aurait pu se consolider pour toujours. Au prudent et sage Philippe le Bon avait succédé Charles le Téméraire. Ce prince malheureux s'offre à moi comme un poète détourné de sa route. Les nobles instincts, signes de la grandeur humaine, que l'on ne trouve pas chez Louis XI, le cauteleux et perfide monarque, on les trouve dans son antagoniste. Jeune, il aimait la vue de l'Océan; il se promenait avec délices sur les plages abandonnées, rêvant au murmure des flots et de la brise : la divine image de l'infini exaltait son âme héroïque. Les pêcheurs le voyaient fréquemment suivre les digues, plein de secrètes pensées. Pour se livrer sans trouble à ses lectures favorites, il s'était fait construire une haute tour à Gorcum. Là, en présence du Wahal, qui est large vers cet endroit comme un bras de mer, il dévorait les histoires des preux, les anciens romans de chevalerie. Dans ses études, il avait montré une grande facilité; il était alors doux et courtois, parce que son intelligence n'avait pas encore une force exubérante; maintenant il s'enivrait d'idéal et de contemplation; des abîmes de l'esprit son regard se portait sur les abîmes de l'immensité. A ses rêves il

Digitized by Google

mêlait de pieux sentiments, une dévotion particulière pour la Vierge. On remarquait; dit un de ses historiens, qu'il avait les yeux angéliquement clairs.

Plus tard, lorsqu'il vit les montagnes, il s'éprit d'elles. C'était un autre infini. Son imagination se plaisait à suivre dans les nuages et dans l'azur illimité du ciel leurs blancs pitons, leurs coupoles étincelantes. La taille colossale, les formes majestueuses qu'elles déploient s'accordaient bien avec son enthousiasme et l'élan de son cœur. La musique devait aussi le charmer : la vague et douce magie des sons calme et endort les âmes trop fortes. Quand Luther ne pouvait plus maîtriser son agitation, il prenait sa flûte; il en tirait une harmonie suave et tranquille, dont les notes apaisaient l'orage de sa pensée. Charles le Téméraire avait besoin de cette placide influence. Il se laissait naïvement bercer par de mélodieux accords, et la tempête se taisait dans sa poitrine.

Ses organes matériels étaient aussi robustes que son esprit. Il avait les bras forts, les mains longues, les jambes solides, les reins vigoureux : il terrassait les jouteurs les plus rudes et semblait infatigable. Il parlait avec faconde, pouvait discourir très longtemps et luttait en ferme champion dans les combats de la logique.

Un homme ainsi constitué devait être naturellement brave. D'où la crainte lui serait-elle venue? Il était plus propre à défier le péril qu'à l'éviter. Aussi ne donna-t-il jamais aucun indice de peur; il méprisait la mort, et se serait écrié, comme César dans Shakespeare : « Le danger me connaît bien et sait que je suis plus dangereux que lui; nous sommes

Digitized by Google

deux lions nés le même jour, mais, venu le premier, je suis le plus terrible. »

L'amour de l'ordre, de la justice, devait également faire partie d'un semblable caractère. Aussitôt que le vieux duc fut mort, son héritier changea le train de sa joyeuse maison. « Plus de grande table commune, dit M. Michelet, où les officiers et les seigneurs mangeaient avec le maître. Il les divisa et parqua en tables différentes, d'où, le repas fini, on les faisait défiler devant le prince, qui notait les absents ; l'absent perdait les gages d'un jour. Nul homme plus exact, plus laborieux (1), etc. » Il était grand légiste : ces règles de la conduite humaine que la pensée découvre, approfondit et montre comme nécessaires, il voulait qu'on les suivît strictement ; il n'admettait ni déviations, ni modifications. Les moyens termes conviennent aux faibles : la multitude, pour lui plaire, devait subir entièrement et rigoureusement le joug du droit. Ici, de même qu'en toute chose, il tombait dans l'excès. Son intelligence raide et inflexible était aussi téméraire que sa bravoure. De là son extrême irritabilité : la résistance, les délais, l'incertitude, le manque de réussite le choquaient personnellement ;

(1) « Il avait l'œil à tout ; quiconque ne se serait pas trouvé à l'heure ou à la place prescrite, qui aurait manqué à la chapelle ou à l'audience, l'écuyer qui se serait mis entre les chevaliers, celui qui serait allé à l'offrande avant son tour, étaient bien assurés de quelque sévère leçon. Souvent même, lorsque ses serviteurs et ses nobles barons étaient rangés autour de son fauteuil, il leur faisait, ainsi qu'un orateur, des sermons sur la conduite qu'ils devaient tenir, sur les vertus de leur rang et de leur état, les admonestant avec gravité et hauteur. » Barante : *Histoire des ducs de Bourgogne* (d'après Chastelain).

Digitized by Google

ils blessaient le fond même de sa nature audacieuse, vaillante et despotique. Pourquoi les événements ne lui eussent-ils point obéi comme des vassaux? Il ordonne, et tout lui semble possible, tout, excepté le naufrage de ses plans. Si donc il rencontre une velléité d'opposition et que la lutte se prolonge, il entrera dans des colères formidables; il châtiera ses adversaires plutôt en impies qu'en rebelles. L'impatience et l'orgueil le pousseront à la cruauté.

Voyez-le après ses défaites, vous le jugerez par sa contenance. Durant le siége de Neuss, de cette petite ville, le courage obstiné des habitants le met hors de lui. Dans sa fureur, il ne veut plus prendre aucun repos; il dort tout armé sur sa chaise, augmentant ainsi son exaspération. Il n'oublie qu'une seule chose, l'emploi des moyens habiles qui amènent le succès et doublent les forces. Sa volonté est si ferme, si impérieuse, qu'elle ne calcule pas : il semble que tout doive fléchir devant une puissance de ce genre. Mais, par son excès même, elle devient dangereuse; une fougue tellement hyperbolique aveugle et désarme le malheureux prince : il fond sur les obstacles, non pas comme la mer qui ébranle et entraîne les rochers, mais comme le matelot poussé par la vague, qui se brise contre les falaises.

Après la bataille de Granson, retiré à Lausanne, il éprouve d'incroyables tortures. Son inaction forcée, la honte, la soif de la vengeance le percent de mille dards. Il ne se tenait pas « dans la ville, mais dans son camp, sur la hauteur qui regarde le lac et les Alpes. Seul et farouche, il laissait sa barbe longue; il avait dit qu'il ne la couperait pas, jusqu'à ce qu'il

Digitized by Google

eût revu le visage des Suisses. A peine s'il laissait approcher son médecin, Angelo Catto. La bonne duchesse de Savoie vint pour le consoler; elle fit venir de la soie de chez elle pour le rhabiller; il était resté déchiré, en désordre et tel que Granson l'avait fait (1). » A la suite de Morat, ce fut un désespoir sans bornes. Comment supporter une déroute si complète? Lui, le brave des braves, le maître impérieux, l'âme chevaleresque et poétique, il avait fui, couru ventre à terre! Tout lui avait échappé, l'honneur, la puissance, la victoire! Le monde riait, ses ennemis triomphaient. Pour ces esprits hautains, fléchir c'est mourir. Une cécité morale le frappe, le vertige le saisit : encore un peu de temps, et il expire d'une façon lamentable, victime de son exagération enthousiaste et de sa maladresse héroïque.

Les goûts élevés de Charles le Téméraire, son éducation brillante, son amour du faste l'excitaient à encourager les arts. Il fit faire un grand nombre de manuscrits somptueusement ornés, que possède la bibliothèque de Bourgogne. Après Granson et Morat, les Suisses en trouvèrent de magnifiques dans sa tente : les personnes qui visitent Berne les admirent encore. Sa véhémence préparait le malheur des Pays-Bas et la chute de l'école brugeoise, qui dépérit avec la Néerlande; mais, pendant son règne, il ne la laissa point sans protection. Il est à croire que Memlinc fut un de ses peintres officiels, qu'il l'emmena dans ses guerres, où le suivait presque toute sa maison (2).

(1) Michelet : *Histoire de France.*

(2) « Sa tente était entourée de quatre cents autres, où logeaient

Digitized by Google

L'artiste pieux assista, le 5 janvier 1477, à la bataille de Nancy, et fut obligé comme les autres de prendre la fuite, sur les champs couverts de neige.

Or peu de temps après cette cruelle déroute, un homme d'un certain âge entrait à Bruges par la porte qui mène vers Damme. Il était pâle et cheminait avec lenteur; une maladie semblait épuiser ses forces, son costume déchiré annonçait la misère. Un blanc tapis cachait le sol des rues et les toits des maisons; un ciel obscur se déroulait sur la ville, et la bise gémissait tristement dans les carrefours. Le voyageur s'arrêtait de loin en loin, comme pris de défaillance, puis continuait sa marche. Ses amis ne le reconnaissaient plus, ou, le voyant malheureux, se détournaient de lui. Que faire? Quel gîte choisir? Quel charitable cœur implorer? De tous les sentiments, la compassion et l'amour de la justice sont les plus débiles : malheur à celui qui n'a pas d'autres soutiens, ni d'autre espérance! L'infortuné se dirigea donc vers l'hôpital, cet asile du génie et de la vertu. Il sonna la clochette du monastère Saint-Jean, puis tomba presque évanoui sur une borne. Les religieux le transportèrent dans une de leurs salles, l'examinèrent, virent qu'il souffrait d'une blessure et lui prodiguèrent leurs soins.

tous les seigneurs de sa cour et les serviteurs de sa maison. Au dehors brillait l'écusson de ses armes, orné de perles et de pierreries; le dedans était tendu de velours rouge, brodé en feuillages d'or et de perles; des fenêtres, dont les vitraux étaient enchâssés dans des baguettes d'or, y avaient été ménagées. Le fauteuil, où il recevait les ambassadeurs et donnait ses solennelles audiences, était d'or massif, etc. » *Histoire des ducs de Bourgogne*, par M. De Barante.

Digitized by Google

Il lutta bien des jours contre la douleur; mais les mois embaumés revinrent, le printemps chassa devant lui les troupeaux de nuages qui blanchissaient les plaines du firmament. Le voyageur recouvra peu à peu la santé; il parla de son art, de ses tableaux, et l'on reconnut le grand Memlinc.

Dès qu'il fut assez bien portant pour travailler, il demanda des pinceaux. Le frère Jean Floreins van der Riist, grand amateur de peinture, se hâta de lui procurer tous les instruments nécessaires. D'une main encore mal assurée, le pauvre artiste exécuta quelques morceaux, dont il fit présent à l'hospice, en reconnaissance des soins qu'on lui avait prodigués. Les restes de sainte Ursule et de ses compagnes étaient gardés dans un vieux reliquaire, d'assez pauvre apparence. Un jour que le peintre causait avec Jean Floreins, l'idée leur vint de faire une châsse éclatante, où l'on déposerait ce legs vénéré d'un autre âge;... mais que se passe-t-il? Quel nuage vient offusquer notre vue? Les lignes, les couleurs pâlissent, s'effacent peu à peu... C'est la légende qui perd le souvenir. Nous allons demander à l'histoire de plus amples renseignements, après avoir communiqué une dernière observation au lecteur.

Un fait curieux, important, quoique minime, paraît témoigner en faveur de la tradition populaire. Dans le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, un des tableaux que possède l'hôpital Saint-Jean, quatre colonnes se profilent derrière le trône de la Vierge; les chapiteaux de gauche représentent un ange qui annonce à Zacharie la naissance de saint Jean, puis l'accomplissement de la prédic-

Digitized by Google

tion; les chapiteaux de droite figurent un homme tombé dans la rue, auquel on offre à boire pour le remettre, puis ce malheureux transporté à l'hôpital sur un brancard. Ces deux miniatures demeurées inaperçues, que j'ai découvertes par hasard, en montant sur une table, ont un si intime rapport avec la tradition relative au peintre, qu'elles semblent la confirmer et la prouver. Memlinc ne paraît-il pas avoir voulu raconter lui-même l'épisode triste et curieux de son arrivée au monastère? Il est difficile de croire qu'une si parfaite coïncidence soit un jeu du hasard.

Prêtons maintenant l'oreille aux confidences des archives.

Les premières, dans l'ordre chronologique, sont celles des comptes tenus par la jurande des scribes et enlumineurs de Bruges (1). Voici une note que l'on y a trouvée :

« L'an 1477. *Item*, donné au menuisier 5 escalins de gros, à savoir 2 pour la caisse de notre tableau et 3 pour les volets que j'ai avancés à maître Hans, de la part de la corporation. »

Une seconde note, bien singulière, porte que 12 gros furent dépensés pour Guillaume Vrelant, lorsqu'on chargea Memlinc de peindre les volets. Il semble donc avoir été député vers l'artiste et rémunéré de sa peine. Ce Guillaume Vrelant nous intéresse d'une façon toute particulière, et nous l'avons déjà fait connaître au lecteur. C'était lui qui avait exécuté, bien longtemps auparavant, pour Philippe

(1) Voyez plus haut ce que nous avons dit de cette corporation, tome troisième pag. 77.

Digitized by Google

le Bon, les plus belles miniatures des *Annales du Hainaut*, par Jacques de Guyse. Le premier volume de cet énorme et splendide ouvrage, frais dans certaines parties comme le jour où il fut terminé, est le plus ancien document relatif à maître Guillaume. On en commença l'exécution en 1446. Les registres de la corporation des scribes et enlumineurs, à Bruges, mentionnent l'artiste dès l'année 1454, où ils débutent. Au mois de juin 1469, le trésorier de Philippe le Bon lui remit 33 livres, pour avoir peint, à 12 sous la pièce, *des histoires de plusieurs couleurs* dans un volume intitulé *Vita Christi*. Vrelant paya sa cotisation annuelle jusqu'en 1481, mais, l'année suivante, il était mort, car sa veuve acquitta la redevance (1). Fut-il réellement expédié vers Memlinc comme un intermédiaire, et rétribué pour sa démarche? J'en doute fort : les artistes n'étaient pas alors traités avec tant de cérémonie. Le vieux mot flamand *verleid* peut vouloir dire *prêté*, *avancé*. Pourquoi 12 gros furent-ils prêtés en cette occasion à Guillaume Vreland? Peut-être parce qu'il les voulait offrir au peintre, attendu que son portrait et celui de sa femme devaient couvrir deux faces des volets portés chez lui. Un inventaire des biens que possédait la ghilde, en 1499, le prouve d'une manière péremptoire; on y lit cet article : « En outre leur tableau à quatre volets, où se trouvent peints Guillaume Vreland et sa femme, de bienheureuse mémoire, exécutés par la main de feu maître Hans. »

Il semble que le don de Guillaume vint fort à pro-

(1) « De weduwe Wilhem Vreylands. »

Digitized by Google

pos, car il fallut bientôt avancer au peintre une livre de gros, et, en 1478, on lui remit, pour solde de compte, 3 livres 2 escalins (1).

Tout cela n'annonce point la richesse, ne dénote même pas l'aisance. Un artiste qui demandait un acompte d'une livre sur deux tableaux ne devait pas être au mieux avec la fortune. Remarquons, en passant, que Memlinc n'avait pas historié le panneau central, qui était déjà peint, lorsqu'on le chargea de décorer les ailes. En 1490, on ajouta au retable deux volets nouveaux, sur lesquels Arnould Basekin, chef de la ghilde, et un autre membre de la corporation, Jean de Clerc, firent représenter en grisaille saint Arnould et saint Nicolas (2).

L'histoire maintenant nous ramène dans l'intérieur de l'hôpital. Deux œuvres d'un mérite exceptionnel y portent la date de 1479. L'un représente le Mariage mystique de sainte Catherine, l'histoire de saint Jean-Baptiste et celle de saint Jean l'Évangéliste : le second nous offre l'Adoration des mages. Ces deux travaux furent commandés par Jean Floreins (3), et l'on doit croire qu'il rétribua Memlinc. Sur

(1) Deux nouveaux volets mentionnés dans les comptes de la ghilde, à cette époque, ne furent point portés chez Memlinc, attendu que les registres, en ce qui le concerne, parlent seulement de deux ailes qu'il devait peindre.

(2) « Sondach, de twee nieuwe duere van witte ende van zwaerte, te wetene : sinte Aernoude ende sinte Niclaeus, die ic Arnoudt Bazekin ende Ian de Clerc hebbende ghedaen maken, oncost der gilde. » (Comptes de la société des scribes et enlumineurs, pour l'année 1490, aux archives communales de Bruges.)

(3) « Ce Jean Floreins figure sur le grand comme sur le petit

Digitized by Google

le premier, l'artiste le plaça derrière sainte Catherine; il a pour vêtement le costume ordinaire des moines de l'hôpital, et semble tout joyeux de figurer dans une si belle œuvre : au fond du tableau, il reparaît habillé d'une robe noire, exerçant les fonctions de jaugeur public : des tonneaux l'environnent, une grue s'allonge sur sa tête, celle qu'on employait pour charger et décharger les pièces de vin et de liqueurs; les bâtiments et une tour éloignée indiquent le lieu où s'accomplissait jadis la vérification. Le signe dont le religieux marquait les futailles se trouve en bas du panneau central, près de l'inscription latine. Le cénobite ne fut point oublié dans l'adoration des mages; on l'y voit à genoux, priant avec ferveur. Il était alors âgé de trente-six ans; sa figure annonce un caractère plein de franchise, de bonté, de vivacité. Le grand peintre et cet homme loyal devaient bien s'entendre.

Pendant l'année 1480, il fit pour la chapelle des corroyeurs, à Notre-Dame, une répétition du même

tableau, apparemment parce qu'il en avait payé la dépense, que je n'ai pu trouver renseignée dans les comptes de l'hôpital, quoique j'y aie bien vu le nom de ce frère. — L'emploi de jaugeur public appartenait de temps immémorial à un des frères de l'hôpital, et j'en ai vu un nombre considérable de mentions dans les comptes de la maison, depuis le treizième siècle jusque bien après l'époque de Jean Floreins. Le produit de cet emploi est renseigné habituellement dans les comptes, mais sans indication de celui qui l'exerçait. On voit encore aux archives de cet établissement, outre quelques traités manuscrits de jaugeage, du quinzième siècle, une très ancienne jauge, appelée *vergier-roede* dans les comptes. » Scourion : *Messager des sciences et des arts*, année 1826, pag, 302.

Digitized by Google

sujet : Pierre Bultynck, échevin de Bruges, et Catherine van Ryebeke, sa femme, les donataires, y brillaient dans leurs plus magnifiques atours, enchantés de recevoir un si grand honneur.

A partir de ce moment, tout change dans la destinée de Memlinc. Fit-il un héritage? Épousa-t-il une femme qui lui apporta de la fortune? L'un ou l'autre de ces événements dut avoir lieu, mais le dernier me paraît le plus vraisemblable et concorde pleinement avec les données positives, qui éclairent la fin de son existence. Nous savons maintenant que l'habile peintre se maria vers cette époque. Aussi, comme il avait environ cinquante-cinq ans, laissa-t-il des enfants mineurs, lorsque la mort le terrassa en 1495. Les documents trouvés dans les archives religieuses et civiles de Bruges par M. Weale nous apprennent qu'il possédait, en 1480, deux maisons situées rue du Pont-Flamand, qu'elles se touchaient et que l'une au moins lui servait d'habitation. Nulle pièce n'indique l'époque où il les acheta; mais les comptes de l'église Saint-Donatien attestent que la fabrique reçut de lui, *pour la première fois*, le 24 juin 1480, une somme de 34 deniers, qui était payée tous les ans par les propriétaires de ces immeubles. La même année, l'artiste fit à la ville un prêt de 20 escalins, pour les frais de la guerre que la commune soutenait alors contre la France, avec le reste de la nation. Deux cent quarante-sept personnes avaient ainsi aidé le conseil échevinal et ajouté aux 500,000 livres déjà employées dans le même but. Memlinc fut remboursé l'année suivante. Du mois de septembre 1482 au mois de septem-

Digitized by Google

bre 1483, la ville lui paya 6 escalins de gros, pour l'indemniser du quart des frais que lui avait occasionnés la toiture de son habitation, où il remplaça le chaume par des tuiles. Presque toutes les maisons étant alors couvertes en paille, la régence, afin de prévenir les incendies, avait offert une prime aux citoyens qui feraient usage de matériaux plus solides et moins dangereux. Nous avons déjà vu Simon Marmion toucher une somme pour le même motif.

D'autres renseignements nous sont fournis par des sources diverses. Pendant cette année 1480, qui fut pour Memlinc d'une si haute importance, Adrien Reims, supérieur de l'hôpital Saint-Jean, prit la résolution de faire exécuter une splendide châsse, destinée aux reliques de sainte Ursule, et chargea notre artiste des peintures qui devaient la décorer. Les principales scènes de la légende se passant au bord du Rhin, il jugea indispensable que le grand homme allât d'abord voir le pays, mais surtout Cologne, où la pieuse héroïne avait été si bien accueillie par la reine Sigillindis, où elle vint mourir sous les coups des barbares. Le digne ecclésiastique paya les frais du voyage. Et même la première excursion n'ayant pas suffi, Memlinc retourna sur les bords du grand fleuve : Adrien lui donna encore les fonds nécessaires (1).

(1) La supérieure qui communiqua ces faits au critique Passavant, lui dit qu'elle les avait tirés des archives de l'hôpital, archives où elle refusa de le laisser pénétrer. Le voyageur les consigna dans un article du *Kunstblatt* (année 1843, nº 62). Le comte de Croeser, adminis-

Digitized by Google

Memlinc erra donc, plein d'enthousiasme, au bord des flots limpides, où se joue la fée de Lurley, où deux chaînes de collines projettent leur ombre et mirent leurs têtes couronnées de vignobles. Il refléta aussi leur image dans ses tableaux. Cologne, la ville sainte, la ville des arts, berceau de l'idéal germanique dans la peinture, forêt de clochers romans, de tours gothiques, nid de légendes merveilleuses, qui planent au dessus comme des troupes de colombes, la ville des rois mages et de sainte Ursule, en un mot, ne l'étonna, ne le charma pas moins; il l'intronisa au fond de ses perspectives, avec son diadème de flèches et de créneaux. Il y admira les nobles ouvrages de Guillaume et d'Étienne, produits comme les siens sous la double influence de l'Allemagne et des Pays-Bas (1); lui, que la grâce semblait avoir doué à sa naissance de dons merveilleux, lui qu'un génie rêveur accompagnait sur tous les chemins, dut éprouver une joie intime devant ces douces figures. C'était bien le genre de beauté qu'il aimait, c'était bien le

trateur de l'hôpital, auquel on doit le seul livret qui existe sur les tableaux possédés par l'établissement, n'eut jamais connaissance des pièces relatives à Memlinc; il vit seulement le compte des frais payés pour la menuiserie de la châsse. D'où vient que les autres documents lui furent cachés? Pourquoi, depuis vingt-trois ans, personne n'a-t-il demandé, n'a-t-il obtenu l'autorisation de feuilleter les archives de l'hospice? Voilà une source d'informations positives, signalée depuis longtemps dans un journal, et pas un seul individu en Belgique n'a pris la peine de la consulter!

(1) Guillaume de Herle, fixé à Cologne et revendiqué par l'Allemagne, était un Flamand; il avait vu le jour au village de Herle (maintenant *Heerlen*), situé dans le Limbourg hollandais, à trois lieues de Maestricht, village où l'on parle flamand.

Digitized by Google

sentiment profond qui agitait son cœur. On eût dit qu'une rosée céleste, une rosée de printemps vivifiait son intelligence et en épanouissait les plus mystérieuses facultés. Cette action fortifia les liens récents des écoles flamande et germanique.

Un manuscrit semble témoigner de son passage au bord du grand fleuve. C'est un livre de prières en latin, de format in-quarto. Il se trouvait chez le pasteur Fochem, à Cologne, d'où il a passé dans la bibliothèque d'Oxford. On pense qu'il était autrefois la propriété de Marie de Médicis, qui mourut dans la première ville. Non seulement toutes les initiales des chapitres sont couvertes d'or et de peintures, mais on a décoré d'une manière aussi élégante l'intervalle des alinéas. Sur les bords latéraux se déploient des arabesques, formant des bandes aussi longues que les colonnes d'écriture et larges à peu près d'un tiers. Le fond en est d'or mat : sur ce champ brillent des fleurs, des fruits, des oiseaux de tout genre et de capricieux dessins. Au commencement des chapitres et des prières, on admire de grandes scènes historiques, dont la Bible et la vie des saints ont fourni les sujets. La richesse de l'invention, la grâce et la vérité de l'ordonnance, des têtes, des costumes et des paysages donnent à ces miniatures, qui portent le cachet du style de Memlinc, une haute valeur. On ignore le nom des maîtres qui l'ont aidé dans ce travail, et l'on ne peut dire quels épisodes sont exclusivement de sa main. Le plus beau de tous figure la descente du Saint-Esprit : la colombe mystique a répandu sur le tableau la lumière et la perfection divines.

Revenu à Bruges, Memlinc travailla plusieurs

Digitized by Google

années au poème de sainte Ursule, et le termina en 1486. On doit dire néanmoins qu'il n'absorbait pas tout son temps : il acheva et livra, en 1484, à l'hospice Saint-Julien, qui le lui avait demandé, l'admirable *Saint Christophe* que possède maintenant le Musée de Bruges.

En 1487, Martin van Newenhoven fit exécuter par Memlinc un diptyque, maintenant conservé à l'hôpital Saint-Jean; sur un des panneaux, l'artiste représenta la Vierge assise, tenant son fils; sur l'autre, le donateur. L'image porte l'inscription suivante : *Hoc opus fieri fecit Martinus de Newenhoven anno Dni* 1487, *anno vero œtatis suœ* 23 (Martin de Newenhoven à fait faire ce travail l'an du Seigneur 1487, comme il était âgé de vingt-trois ans). Martin, suivant le comte de Croeser, était né le 14 novembre 1465; il fut échevin de la ville de Bruges en 1492, chef-homme en 1495, bourgmestre en 1497. Il mourut, bien jeune encore, le 16 août 1500. Memlinc était lié depuis longtemps avec sa famille. En 1479, déjà il avait peint Anne de Nieuwenhove (l'orthographe variait beaucoup pendant le quinzième siècle et pendant le moyen âge). Au bas de son portrait que j'ai vu, que j'ai même étudié tout à mon aise, se trouvait cette inscription en mauvais latin :

De Nieuvenhove conjunx, domicella, Johannis et Michaelis,
Obit, de Blasere nata Johanne, Anna, sub m. c. quater,
X octo, sed excipe iotam; octobris quinta. Pace quiescat. Amen.

Rien que pour construire ces phrases embrouillées, il fallut recourir à l'obligeance d'un savant paléogra-

Digitized by Google

phe, M. Vallet de Viriville, qui les ponctua comme on vient de le voir. Elles signifient :

Damoiselle Anne, fille de Jean de Blasere, femme de Jean et Michel de Nieuvenhove, est décédée le 5 *octobre* 1479 (1). *Qu'elle repose en paix. Amen.*

Cette dame, qui avait épousé deux maris portant le même nom de famille, deux parents à n'en pas douter, avait probablement mis au jour Martin de Nieuwenhove. Elle est représentée sur le panneau agenouillée, les mains jointes, devant Marie et devant son fils, auxquels la recommande sainte Anne, sa patronne, et occupe la gauche du tableau. Une robe en velours garnie de fourrure, une ceinture verte et un hénin noir, qu'entoure un voile transparent, forment son costume. Elle ressemble à la sibylle Zambeth, le plus ancien et le plus faible des ouvrages de Memlinc possédés par l'hospice Saint-Jean. Derrière la pieuse femme, la ville de Bruges se dessine en perspective : on reconnaît le beffroi, l'église Notre-Dame et l'église Saint-Sauveur. Derrière la Vierge et sainte Anne monte un de ces riches tapis, qui servent habituellement de fond dans les tableaux du quatorzième siècle. Les étoffes, la tapisserie sont brillantes et traitées avec le plus grand soin; mais les visages n'ont qu'un mérite secondaire (2).

Memlinc était marié, comme nous l'avons dit; sa

(1) Littéralement : « L'année mil quatre fois cent, huit fois dix, moins un iota, » c'est à dire moins une unité.

(2) Ce tableau, que possédait l'*Alliance des arts*, fut offert, en 1847, au gouvernement belge; mais le comte Amédée de Beaufort étant

Digitized by Google

femme, qui s'appelait Anne, lui avait donné deux garçons, Jean et Nicolas, et une fille nommée Pétronille ou Cornélie, car le diminutif *Nielkin*, dont on se sert pour la désigner sur un acte authentique, peut signifier l'un et l'autre. Anne mourut en 1487; le 10 septembre de cette année, Louis de Valkenaere et Thierry van den Gheere, choisis pour être les tuteurs de ses enfants, apportèrent à la chambre pupillaire le compte des biens que leur avait laissés la défunte. C'était la moitié de chacune des maisons situées rue du Pont-Flamand, plus la moitié d'une parcelle de terre sur laquelle se trouvait une petite habitation, et la moitié d'un petit passage ouvert à côté; enfin une somme de douze livres de gros tournois, produite par la vente des meubles, et remise par le père aux tuteurs, avec garanties sur hypothèque pour les moitiés de maisons et terrains.

Jean Memlinc avait exécuté son portrait et celui de sa femme sur un même panneau. Il traça encore sa propre image vers 1490, mais cette fois sans la compagne de ses vieux jours. Il y paraissait avoir soixante-cinq ans, était vermeil et assez gras, comme l'indique le *Voyageur anonyme*, qui eut occasion de voir le tableau, en 1521, chez le cardinal Grimani (1). Ce

alors, par pure vanité, directeur des beaux-arts, qu'il ne comprenait pas, il n'y avait rien à faire. Je ne sais ce que le tableau est devenu.

(1) « El ritratto a oglio de Zuan Memelino ditto è di sua mano istessa, fatto dal specchio; dal qual si comprende che l'era circa de anni 65, piuttosto grasso, che altramente, e rubicondo.

« Li dui retratti pur a oglio del marito e moglie insieme, alla Ponentina, furono de man de l'istesso. »

Notizia d'opere di disegno, pag. 75 et 76.

Digitized by Google

signalement n'a aucun rapport avec l'effigie pâle, maigre et fluette de Pierre van der Weyden, regardé longtemps comme le portrait de Memlinc.

En 1495, l'artiste noble et charmant, qui promenait sur le monde un regard si poétique, l'enveloppait de nuances si fraîches, animait ses personnages d'une piété si délicate et semblait peindre en écoutant le luth harmonieux des anges, fut traîné par la mort dans la sombre demeure où elle couche ses victimes. Le 10 décembre, les tuteurs Louis de Valkenaere et Thierry van den Gheere vinrent, une seconde fois, présenter à la chambre pupillaire le compte des biens dont ses enfants héritaient, à savoir les secondes moitiés des habitations et terrains, plus huit livres de gros, qui provenaient de la vente des objets mobiliers (1).

Où Memlinc fut-il enseveli? Probablement à l'église Saint-Donatien, comme Jean van Eyck. Mais sa tombe a disparu comme celle du grand inventeur. Faut-il le regretter, faut-il s'en plaindre? Je ne le crois pas. Qu'importent les honneurs tardifs que les nations rendent aux morts, non point parce qu'elles aiment et vénèrent le génie, mais pour satisfaire leur amour-propre et servir de texte à leurs fanfaronnades? On veut pouvoir citer d'illustres compatriotes; chacun est fier de ces gloires jadis méconnues ou insultées, comme s'il avait droit lui-même à leur couronne d'épines. Et souvent les contemporains du

(1) Les actes originaux sont reproduits dans le *Journal des beaux-arts*, publié en français à Saint-Nicolas, année 1861, pag. 21 et suivantes.

Digitized by Google

grand homme n'ont pas daigné suivre la bière qui emportait ses restes, ni marquer d'une simple dalle la fosse qui les engloutissait pour toujours! L'ont-ils fait, après une longue série d'injustices, quel en est le résultat? Les badauds viennent d'un air maussade ou inattentif regarder cette tombe fameuse, prononcent quelques paroles burlesques, pendant que le gardien leur psalmodie l'histoire du trépassé, irritant son ombre et exploitant ses malheurs, puis vont admirer quelque niaise production ou écouter les balivernes d'un empirique. Mieux vaut l'oubli, la solitude et la majesté de l'éternelle paix!

Digitized by Google

CHAPITRE XXV

JEAN MEMLINC

Favorable moment où il débute. — Esprit général de son œuvre. — Il est le Virgile de l'art flamand. — Grâce, poésie, sentiment idéal, qui caractérisent ses tableaux. — Il peint mieux le nu que ses prédécesseurs et n'imite pas le volume excessif de leurs draperies. — Son goût délicat se révèle dans ses paysages comme dans les types de ses figures. — Charme de son coloris. — Son genre spécial de composition : il aimait à enchaîner les scènes, à faire des récits en images. — Corrélation de cette tendance avec la sculpture gothique et le théâtre du moyen âge. — Côté prosaïque de Memlinc. — Particularité bizarre qu'on observe dans ses personnages. — Ses analogies avec les peintres contemporains de la Flandre.

C'est toujours un grand avantage pour un artiste ou pour un auteur de ne venir au monde ni trop tôt, ni trop tard. Le rôle des initiateurs est sans doute glorieux, mais il est en même temps plein de périls et d'incertitudes : tous les pionniers du progrès n'ont pas, comme les Van Eyck, un génie suprême et triomphant, qui, dès les débuts, renverse les obsta-

Digitized by Google

cles, parvient aux plus brillants résultats. Beaucoup ne font qu'ouvrir l'entrée de la route, perdent leur vie en efforts ingrats et bientôt oubliés. Venir trop tard expose à un autre inconvénient, celui de trouver le chemin poudreux, encombré de voyageurs : plus de rosée, plus de fraîches corolles sur les bords, plus de chansons matinales dans les rameaux. Ceux qui partent, au contraire, à une heure opportune, évitent toutes les difficultés, se préservent de la cohue, ou, pour mieux dire, le sort bienveillant leur épargne et les fatigues extrêmes et le voisinage de la foule. Garantis de la sorte, ils peuvent songer uniquement à leur œuvre prise en elle-même, au charme du sujet, à la beauté de la forme; ils peuvent pousser très loin la perfection du travail, unir la grâce et la pureté, la force et la délicatesse.

Cette précieuse faveur, Memlinc l'a obtenue dans toute sa plénitude. Lorsqu'il dessina ses premiers croquis, les Van Eyck et Rogier van der Weyden, le disciple bien-aimé de Jean, Thierry Bouts et Marmion avaient résolu les problèmes les plus difficiles de la peinture, créé une manière nouvelle; leur successeur n'eut qu'à faire usage du style inventé par eux, des ressources qu'ils lui transmettaient. Rien n'amortit sa verve, rien ne contraria son imagination; heureux légataire, il put dépenser à sa guise le trésor que ses maîtres avaient arraché des profondeurs du sol. Mais il le dépensa en homme intelligent, doué d'un mérite supérieur : il édifia un palais magique, où règne l'idéal, où trône la beauté.

Quel est le caractère général de son œuvre? Quand on connaît sa position dans l'histoire, on pourrait

Digitized by Google

a priori le décrire. La poésie et l'art obéissent, en effet, à une loi éternelle. Après avoir vaincu les premiers obstacles, subi les perplexités, les fatigues du noviciat, ils montrent tout à coup une hardiesse illimitée, passent de l'indécision et de la crainte aux excès de la force. Ils marchaient naguère en tâtonnant, comme dans une avenue souterraine; maintenant ils se redressent avec fierté, comme s'ils apercevaient une lumière subite, comme si la vue du ciel, le spectacle du monde leur causaient un violent transport. La littérature, l'architecture, la sculpture et la peinture commencent par l'énergie et la grandeur, aussitôt qu'elles peuvent accomplir des œuvres immortelles. C'est leur premier élan, le premier usage d'une liberté conquise sur leur faiblesse, le premier éveil de leur imagination et le premier essai de leur vigueur; elles aspirent à l'infini, tentent l'impossible et courent au but de leur espoir avec un enthousiasme effréné. Puis leur fougue s'apaise, leur ivresse se dissipe : elles entrent d'un air réfléchi dans leur seconde période. Bien des épreuves ont été faites, bien des chutes ont signalé d'audacieuses entreprises. Elles méditent, calculent leurs moyens, restreignent leur ambition; elles ne veulent plus sortir de la sphère terrestre et planer sans relâche dans la zone du sublime : parvenues à l'âge mûr, elles se contentent de la beauté. Harmonie, justesse des proportions, formes pures et brillantes, voilà l'idéal qui flotte devant leurs yeux. Ce n'est pas le firmament qu'elles rêvent, mais le jardin des délices. L'inspiration, qui d'abord inondait les plages poétiques, a modéré sa violence et est un peu descendue. Elle baisse encore, elle poursuit

Digitized by Google

sa retraite; la beauté noble et virginale est elle-même insensiblement délaissée; la grâce, l'esprit, la finesse, l'élégance deviennent la limite que l'onde atteint, sans la franchir. Le mouvement continue, les flots se dérobent toujours; les moyens les plus grossiers, les effets les plus vulgaires, les passions les plus matérielles envahissent alors le domaine de l'art et le corrompent jusque dans ses profondeurs. Ainsi chez les anciens nous voyons se succéder le terrible et dramatique Eschyle, l'harmonieux Sophocle, l'élégant, l'adroit Euripide, le lascif Agathon; Homère occupe les plateaux élevés du poème épique, le doux Virgile nous apparaît à mi-côte, le subtil et ingénieux Lucain brille au dessous de lui, Pétrone et Apulée cheminent au bas de la montagne. La littérature italienne nous offre un spectacle analogue : elle a pour aube première le génie du Dante; puis se lèvent la sobre imagination du Tasse, le goût délicat de l'Arioste, la verve railleuse de Berni; les obscènes productions de Marini forment le soir de ce beau jour, soir plein de visions délirantes. Michel-Ange précède de même Raphaël, Raphaël précède Corrége, et celui-ci expire avant la naissance de Luca Giordano, surnommé le faiseur, talent vulgaire et impudique. Le rude Corneille, le sage Racine, le spirituel Voltaire et le hardi Beaumarchais signalent en France des périodes équivalentes dans l'art du théâtre. Comme l'oiseau de paradis, l'intelligence de l'homme essaie d'abord ses forces; elle prend son vol, plonge au milieu de l'éther, puis descend peu à peu, lorsque sa vigueur l'abandonne, et ne touche la terre que pour mourir. Elle a seule-

Digitized by Google

ment le don de renaître, et monte plusieurs fois vers le ciel.

La peinture néerlandaise a subi le pouvoir de cette règle fondamentale. Les Van Eyck ont ordinairement plus d'énergie que de charme; la conception, le dessin, le coloris, la facture se recommandent chez eux par une grande fermeté; ce sont avant tout des artistes robustes. L'attrait, la poésie leur manquent en bien des occasions, manquent surtout au jeune frère. Le vrai les séduit plus que le beau. Tel n'est pas Memlinc, le Virgile de l'art flamand. Esprit suave et doux, noble et contemplatif, il a choisi l'idéal pour guide: semblable au jeune Tobie escorté par un ange, il a obtenu ainsi une douce victoire et s'est uni à une périlleuse fiancée : la grâce l'a pris dans sa couche, lui a octroyé toutes ses faveurs, sans l'exposer à la mort et sans l'énerver. Il est sorti de cette épreuve le sourire sur la bouche.

Son astre charmant n'éclaire pas les visages seuls de molles lueurs. L'habile disciple a mieux étudié que les Van Eyck les formes du corps, et reproduit le nu avec une science, avec une adresse plus parfaites. Les membres n'ont point une maigreur inopportune, les chairs sont finement modelées. Le *Saint Christophe* exposé à l'Académie de Bruges et la troisième miniature peinte sur la châsse de sainte Ursule ne permettent pas de révoquer en doute ces progrès. Memlinc a déployé dans l'exécution des mains autant d'habileté que les deux frères; il leur est supérieur, quand il figure les jambes et les pieds : on ne saurait voir rien de plus beau en fait de dessin et en fait de couleur. Ils semblent trop délicats, trop poétiques pour

Digitized by Google

fouler la terre, et dignes seulement des envoyés de Dieu qui flottent à travers les espaces.

Ses draperies, moins volumineuses, sont plus agréables : quoiqu'on trouve encore dans ses tableaux des costumes d'une ampleur outrée, il ménage ordinairement l'étoffe, épargne les plis. Les personnages ne succombent point sous l'énorme poids de leurs vêtements. Ce faux goût, que l'on trouve dans les peintures de Jean van Eyck et de ses élèves, ne leur appartenait point en propre. Ce n'est pas un trait primitif, mais un signe de décadence. L'art débute par l'avarice et non par la prodigalité : il use d'abord trop péniblement de ses ressources pour ne pas les employer avec une modération timide; ses draperies sont indigentes, son travail prudent : il se borne au strict nécessaire. Quelques arbres simulent une forêt, quelques gouttes d'eau tiennent lieu des fleuves et de l'Océan. Il n'abuse que plus tard de ses moyens, lorsqu'il en est tout à fait maître, qu'il se lasse de la justesse et que la sobriété l'ennuie. Les costumes de Jean van Eyck me paraissent donc imités de la sculpture en vogue à son époque. On retrouve dans celle-ci la même ampleur hyperbolique, les mêmes agencements arbitraires, la même profusion de plis. Comme l'architecture, elle déclinait alors rapidement; elle était arrivée à cet âge où l'accessoire étouffe le principal, où les ornements surchargent, déguisent et annulent le fonds. Le gothique de la décadence brisait toutes les lignes, cachait toutes les formes générales sous une éruption d'enjolivements; on ne voyait plus que les coquetteries du détail, et l'ensemble perdait sa grandeur. La statuaire contemporaine tombait dans

Digitized by Google

les mêmes défauts, dans les mêmes excès : la draperie vient de nous en offrir une preuve. Le goût délicat de Memlinc le préserva de ces erreurs : il amoindrit les étoffes de ses devanciers, en supprima les brisures et le papillotement; si quelquefois encore il se laissa égarer par l'ancienne coutume, il aperçut et désigna la bonne route, cette voie sacrée où marchaient les artistes grecs, où Raphaël chemina plus tard.

Son amour de la beauté se trahit et devait se trahir dans l'expression de ses figures, le point le plus délicat du problème pittoresque. La religion chrétienne n'est pas pour lui la doctrine du sacrifice, mais une loi consolante et une promesse de bonheur. Il suit les traces de Rogier van der Weyden, son père intellectuel, en qui nous avons signalé ces tendances. On peut même dire qu'il est moins austère. Il ne peint pas, comme les Van Eyck dans quelques ouvrages, l'exaltation de la piété; il aime mieux une dévotion tranquille, une patiente espérance. La foi se présente à lui comme une blonde vierge du nord, au sein calme, aux yeux bleus, qui porte sur la tête une couronne de fleurs et plonge en souriant la vue dans l'infini.

L'enthousiasme idéal, qui guidait le pinceau de Memlinc, n'avait pas seulement pour objet le corps de l'homme : il transfigurait aussi la nature. Il cherchait dans le monde extérieur les scènes, les détails les plus poétiques, et les embellissait encore. La route avait été frayée par les Van Eyck; leur successeur y marcha résolûment. Il couvrit la terre de moelleux gazons, finis avec tant de patience que l'on

Digitized by Google

peut compter les brins d'herbe; mille fleurs y rayonnent, dont un botaniste indiquerait sur-le-champ l'espèce et le nom. Ici l'on voit des fraisiers, qui arrondissent leurs blanches corolles et décèlent leurs fruits de pourpre, la mauve au calice rayé, la pudique violette, le pissenlit portant son bourrelet diaphane; plus loin, la sauge étale ses feuilles curieusement striées et chagrinées, le millepertuis ouvre son ombelle d'or, la centaurée déploie son panache rose, la lychnis élégante couronne sa longue tige d'un bouquet sans tache. Memlinc affectionne beaucoup cette dernière plante, qui abonde au printemps dans les pâturages de son pays : elle annonce les beaux jours, et le peuple la nomme ingénieusement fleur de coucou; elle est comme lui la messagère de la saison nouvelle et semble écouter le refrain monotone qu'il chante sous les voûtes des bois. Notre artiste donne à l'eau des nuances charmantes, aux ombres qui s'y projettent une intensité merveilleuse : l'œil s'y joue pourtant comme dans les endroits les plus clairs. Des bords arrondis la maintiennent; elle coule lentement, doucement, comme les fleuves des Pays-Bas; des vagues ou des rides légères s'y forment à peine, en sorte qu'elle réfléchit les objets les plus voisins de son cours et le limpide outremer du ciel. Pour les arbres, Memlinc les peint de deux façons : il les traite quelquefois avec maigreur, épargnant les branches et disséminant les feuilles : ce doit être sa plus ancienne manière. Il apprit ensuite à grouper leur verdure, à la dessiner par masses profondes. La moelleuse vigueur de son coloris les met alors en relief, et l'on croit sentir l'épaisseur des feuillages. Une

Digitized by Google

ombre majestueuse dort sous les rameaux : la pensée y chemine, pleine d'attente, de surprise et de joie, comme dans une forêt enchantée.

Un trait par lequel Memlinc diffère des Van Eyck, c'est la nuance de ses végétaux. Il dore les gazons des teintes de l'automne : les arbres prennent des couleurs sombres dans les parties inférieures et jaunissent vers leur cime : on dirait que la lumière du soir en pâlit le faîte et l'abandonne avec regret. Ce sont les premiers symptômes de la mort, qui va joncher le sol de frêles débris. Ces caractères prouvent que Memlinc, le rêveur, aimait surtout les mois qui précèdent l'hiver. Nulle saison n'est aussi belle dans la Néerlande, comme en général dans les pays humides : leur atmosphère inconstante a eu besoin de longues chaleurs pour s'éclaircir, pour se fixer. Mais alors, quelle grâce revêt la nature! Les eaux deviennent plus transparentes, et un phénomène, dont j'ignore la cause, leur donne la propriété de réfléchir les images comme de vrais miroirs : leur surface se change en harmonieux tableaux. Les campagnes sont plongées dans une sorte de recueillement : l'air vaporeux et tranquille semble lui-même réfléchir : on n'entend plus au fond des bois que le chant mélancolique des grives et les sourdes rumeurs des branches agitées. L'homme des champs se figure que d'invisibles génies traversent en soupirant les clairières. La forêt même a encore un attrait plus magique. Rien n'égale l'éclat de ses teintes rousses, couleur aussi flatteuse pour l'œil que celle de la verdure et choisie exprès, comme la dernière, par le souverain ordonnateur. On y retrouve les nuances des fruits

Digitized by Google

mûrs; la lumière blonde et chaude paraît avoir mûri aussi bien qu'eux. Elle s'est incorporée avec les feuilles, qui en gardent les tons magnifiques. Jaunes en dessus, blanches par dessous dans le peuplier, elles frissonnent et chatoient comme une robe d'or et d'argent. Le frêne pâlit, quelques espèces ont de sanguinolents reflets, tels que le charme et le coudrier. Le hêtre, qui a conservé toute sa parure, déploie dans les airs un manteau d'une sombre opulence. L'orme rèche et vivace défie seul les premières atteintes des gelées nocturnes. Et les chemins couverts de feuillages sonores, comme ils enchantent le regard attentif! Comme la vue se perd dans leurs brumeux détours! Comme la saison qui meurt nous adresse de touchants adieux!

Il est remarquable aussi que les peintres brugeois ne se sont point contentés des aspects de la Flandre. Ils tracent des paysages variés, pleins de rocs, d'éminences, d'accidents. Ce n'était pas près d'eux qu'ils en trouvaient les modèles, mais plus loin, dans le pays de Liége et au delà. Ils allaient donc probablement y faire des études. Ni les Van Eyck, ni Rogier van der Weyden, ni Memlinc, n'ont strictement et fidèlement reproduit les grands pâturages de la Néerlande. Des sites plus pittoresques leur convenaient mieux. Il faut descendre jusqu'à Paul Potter, Jean Fyt, Berchem, Wouwerman, Hobbema, Goyen et Teniers pour voir le pays imité. Une recherche idéale contre balançait encore le principe de l'art flamand et ne le laissait point tomber dans un empirisme absolu. L'amour exclusif de la vérité ne l'emporta que par la suite. On put alors admirer ces

Digitized by Google

vivantes peintures, où se déroulent les grandes plaines de la Néerlande. Je ne sais s'il existe un plus calme spectacle. Vous vous trouvez au milieu d'une prairie; une herbe longue, épaisse et molle, constellée de marguerites, forme une nappe devant vous. Des lignes de saules, des bouquets d'aulnes voilent l'horizon; un fossé plein d'eau, bordé de menthe, de salicaire et d'épilobe, achève l'enceinte. Çà et là de belles vaches broutent silencieusement ou ruminent avec nonchalance. Les rayons obliques du soleil effleurent la terre, l'ombre colossale des troncs en chamarre le vert tapis. Nul souffle, nul murmure; aucun de ces bruits éternels qui grondent dans les bois. Tout respire la solitude et la paix.

Les ciels de Memlinc, comme ceux des Van Eyck, manquent aussi de vérité, quand on les compare au firmament des Pays-Bas. Ils sont dans le haut d'un bleu foncé, qui pâlit à mesure que l'on descend vers l'horizon; la couleur, près de la terre, en est d'un blanc vif. L'artiste représente mal le peu de nuages qu'il essaie de peindre, et semble avoir vécu dans une atmosphère inaltérable. Comment expliquer cette anomalie, chez un homme du septentrion, en butte aux orages de la Flandre? N'est-ce point encore le résultat de son idéalisme? Les tempêtes du Nord, bien loin de lui paraître une beauté, se montraient à lui comme un défaut de la nature, et il rêvait de plus doux climats.

Son coloris n'est pas moins idéal que ses types, ses expressions et ses paysages. Il a moins de force que celui des chefs de l'école, mais plus de suavité, plus de douceur. Memlinc cherche avant tout les nuances

Digitized by Google

agréables : quoique ses tons locaux soient très vifs, jamais ils ne se nuisent, et une harmonie souveraine domine l'ensemble. Après quatre siècles de durée, ils ne sont pas devenus obscurs : le temps leur a laissé la fraîcheur qu'ils avaient dans l'atelier du peintre. On voit de lui au Musée d'Anvers une petite Annonciation; les fenêtres de la chambre sont ouvertes, et l'on distingue un paysage éclairé par les lueurs du soir, qui enveloppent également la colombe du Saint-Esprit : on ne peut examiner ces rayons sans transport, car les teintes en sont d'une beauté merveilleuse et indicible. Les couleurs de Memlinc présentent au reste la plus grande variété. Pour la perspective, il l'exécute mieux que les Van Eyck : ses terrains ne semblent pas si escarpés, ses fonds pâlissent davantage, comme le réclame l'interposition de l'air. Il a certainement fait accomplir des progrès à la peinture et n'a pas seulement recueilli les nombreux legs de ses devanciers.

La manière dont il compose annonce encore une âme poétique. Nous avons signalé la tendance narrative des peintres modernes, ce penchant à figurer l'une après l'autre les scènes diverses d'une grande action. Chacune offre alors un double intérêt, et comme tableau isolé, et comme suite d'un précédent épisode. Réunies, elles forment une histoire, ayant son début, son milieu et sa fin : on croit lire une épopée ou une légende. Aucun artiste n'a plus que Memlinc affectionné cet enchaînement. Ou il exécutait des séries de tableaux, ou il peignait sur le même les circonstances multiples d'un fait, dans l'ordre chronologique. C'était un drame qui s'animait

Digitized by Google

sous son pinceau, des êtres qui vivaient et accomplissaient leur destinée. Il n'eût pas voulu mettre au jour un simple fragment du poème, ni en briser le lien romanesque.

Cette méthode narrative, nous l'avons déjà observée maintes fois sur des ouvrages antérieurs à ceux de Memlinc ; quelques détails historiques sont nécessaires pour en montrer l'origine, pour en indiquer les liens avec toutes les productions de l'époque féodale.

La peinture, la sculpture, l'art dramatique au moyen âge (tel qu'il nous apparaît dans les mystères) ont révélé une tendance commune à embrasser un grand nombre de faits et de personnages. C'est par milliers que l'on compte les statues des cathédrales ; elles figurent souvent toute l'histoire du monde, depuis la création jusqu'au jugement dernier ; dans les voussoirs, les tympans, les bas-reliefs, les clôtures du chœur, on voit taillées au ciseau les scènes principales de la Bible, le Paradis terrestre, le Déluge, Noé, Moïse, les Juges, les rois hébreux, la nativité du Christ et les épisodes les plus marquants de sa vie, quelques paraboles même, puis la venue du Fils de l'homme sur les nuages, la rémunération des vertus et la punition des vices. Un incident isolé eût paru froid et mesquin aux sculpteurs gothiques : pour satisfaire leur imagination, il ne leur fallait rien moins qu'une épopée.

Une égale profusion de motifs rayonnait sur les vitraux, sur les pages des manuscrits enluminés, qui répétaient avec la ligne et la couleur les longues narrations des statues et des bas-reliefs. Quand le théâtre moderne prit naissance, au début du quin-

Digitized by Google

zième siècle (les *Confrères de la Passion* s'établirent à Paris en 1402), il montra aussitôt les mêmes propensions historiques, chercha immédiatement à multiplier les faits et les personnages, à dérouler de vastes ensembles. Le *Mystère de la Passion*, joué dans toute toute la France septentrionale, durait quatre jours entiers, formait quatre-vingt-six actes et se composait de 41,000 vers : Jésus seul en débitait 3,400. Une grande pièce, où l'auteur avait dialogué la vie du Christ, et qui fut représentée à Poitiers en 1534, ayant commencé le 19 juillet, finit seulement le 30 du même mois. *Les Actes des Apôtres*, que les curieux de Bourges et des environs admirèrent en 1536, les ébahirent quarante jours consécutifs. Le texte compose neuf livres, chacun renfermant plusieurs journées, qui se subdivisent en pauses ou actes, et le nombre des vers dépasse quatre-vingt mille. Celui des personnages était aussi très considérable. La première journée, dans le *Mystère de la Passion*, exigeait quatre-vingt quinze acteurs et deux groupes de choristes; la seconde, quatre-vingt quatre interprètes et trois chœurs. Le théâtre lui-même, dressé en plein air et dépourvu de rideau, offrait de nombreux compartiments ou *loges*, en harmonie avec cette multiplicité d'actions et de personnages.

« Le théâtre, formé de plusieurs étages de galeries superposées, en retraite les unes des autres ou perpendiculaires, dit Émile Morice, s'élevait pyramidalement jusqu'à une certaine hauteur. Chaque étage était affecté à une ville ou province, telles que Rome, Jérusalem, la Judée, et se subdivisait, au moyen de cloisons, en scènes partielles, qui représentaient les

Digitized by Google

diverses localités, comme le temple, le prétoire, le palais d'Hérode. Qu'on se figure une maison, haute de cinq à six étages, subdivisée en un grand nombre de pièces, et dont la façade totalement enlevée laisse voir, de haut en bas, tout l'intérieur diversement décoré, on aura une idée exacte de la forme de théâtre que nous venons de décrire (1). » Souvent même cette immense construction ne suffisant pas, l'on dressait plusieurs théâtres l'un près de l'autre, pour les différentes parties de l'action.

Si la sculpture et la peinture du moyen âge ont exercé l'influence la plus incontestable sur l'art dramatique naissant, le théâtre à son tour influença les beaux-arts. Les échafaudages spacieux, où on jouait les pièces, devinrent les types des retables en bois sculpté ou en ivoire, comme ceux qui ornent l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris, la collection de la porte de Hal, à Bruxelles, les musées de Cluny et du Louvre : l'espace s'y trouve divisé en nombreuses sections, dans lesquelles sont figurés les épisodes principaux d'un sujet. Enfin, les théâtres gothiques servirent de modèles aux retables peints, souvent très compliqués, notamment le *Triomphe de l'Agneau mystique* et le *Jugement dernier*, par les Van Eyck. Si les artistes ne voulaient point multiplier les panneaux, ou ne pouvaient les multiplier suffisamment à leur gré, ils représentaient sur la même page un certain nombre d'épisodes, et simulaient par des effets de perspective leur succession chronologique. Des exemples curieux nous prouveront bientôt le goût

(1) *Histoire de la mise en scène*, pag. 41 et 42.

Digitized by Google

passionné de Memlinc pour cette méthode. Le théâtre et la peinture moderne, ayant commencé en même temps à se développer dans le nord de l'Europe, suivaient deux chemins parallèles.

Les observations générales que nous faisions tout à l'heure sur le goût et le style de maître Hans, nous devons les limiter, les accentuer, pour les rendre plus vraies encore. L'idéal atteint par Memlinc n'est pas un idéal absolu; il ne cherche point la beauté suprême librement et inconditionnellement, à la manière des sculpteurs grecs et de l'école italienne. Quand il lui arrive de l'atteindre, c'est par exception. La noblesse de ses figures est relative; plus pur que d'autres artistes flamands, il l'est moins que les artistes méridionaux. Ses têtes conservent toujours un peu de la vulgarité des Pays-Bas. Un homme qui ne connaîtrait point ses tableaux et croirait y trouver une poésie, une élégance sans bornes, serait désappointé. Il n'égale d'habitude ni les Angelico, ni les Gozzoli et les Masaccio, ni Perugin, ni Francia, ni Jean Bellin, ni Raphaël. La ménagère perce dans un grand nombre de ses femmes, de ses saintes et de ses vierges; les fonds de ses panneaux tiennent souvent du genre. Quelque brume empêchait presque toujours son regard de monter vers le firmament. Il est le peintre le plus délicat de l'ancienne école néerlandaise; mais sa nature septentrionale appesantissait malgré lui son vol, et il planait dans une région moyenne, au lieu de prendre les allures qui distinguent les rois de l'air.

Quelques ouvrages de Memlinc offrent une particularité bizarre, mais qui n'est point sans précédents.

Digitized by Google

Mes lecteurs n'ignorent peut-être pas que le célèbre Poussin avait mal aux yeux. Les bords de ses paupières étaient gonflés, rouges et dépourvus de cils. Voilà comment il s'est représenté lui-même dans le portrait suspendu au Louvre. Or il avait sans doute fini par trouver charmante cette difformité, ou du moins par ne plus la croire telle et par s'y faire la vue. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il l'a communiquée à tous ses personnages, sans exception : ils *possèdent* tous une ophthalmie chronique, dont le peintre les a ornés. Ses imitateurs, ne comprenant pas d'où venait un goût si étrange, ont rougi et dénudé les yeux des nobles individus, hommes ou femmes, qui posent dans leurs tableaux. En Hollande, Pierre Aertsen, peintre d'un grand mérite, quoique peu connu, ayant une taille gigantesque, n'a dessiné que des colosses, et fut, pour les deux motifs, surnommé Pierre le Long. Eh bien, Memlinc a fait loucher bon nombre de ses figures, notamment la sainte Ursule debout à l'extrémité de la châsse, l'enfant Jésus que la Vierge tient dans ses bras à l'extrémité inverse, et d'autres personnages dont nous parlerons bientôt. Les rayons visuels de l'artiste ne devaient donc pas s'accorder toujours, et cette anomalie communiquait sans doute à son visage un air de distraction et de rêverie; ses acteurs ont souvent une expression pareille. Si l'on découvre un jour son portrait, on verra qu'il était dominé, comme Poussin, par une illusion naïve. Mais elle ne préjudiciait en rien à son talent; quoi qu'il essayât de peindre, il y avait en lui un charme, une grâce, une fleur de délicatesse : un rayon de soleil semblait toujours se jouer dans ses cheveux.

Digitized by Google

Le style de Memlinc, pour finir, a des analogies, des similitudes, avec la manière de Rogier van der Weyden, son maître, avec celles de Thierry Boufs et de Marmion. Le grand peintre cherchait partout des enseignements : il étudiait la méthode de ses devanciers, le goût, l'exécution, les procédés de ses contemporains. Mais ce qu'il apprenait, il le fondait au moule de son génie et le marquait de son empreinte.

Digitized by Google

CHAPTRE XXVI

JEAN MEMLINC

Œuvres principales de Memlinc. — *Le Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie.* — Légende de la sainte. — Description du retable. — Aspect symétrique du panneau central. — Délicatesse de l'exécution, beauté de la couleur. — Types flamands des personnages. — Faiblesse du peintre quand il aborde les sujets fantastiques. — *Adoration des mages* conservée à l'hôpital Saint-Jean. — Portrait présumé de l'artiste. — *La Sibylle Zambeth.* — Châsse de sainte Ursule. — Légende de la sainte. — Description des peintures. — Le *Saint Christophe* de l'Académie. — Amateurs et patrons qui encourageaient Memlinc.

Les plus anciens ouvrages de maître Hans, qui portent une date, se trouvent à l'hospice Saint-Jean; l'un a pour sujet principal le Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie; en bas, sur le cadre, est tracée en lettres d'or l'inscription suivante : OPVS JOHANNIS MEMLING ANNO MCCCCLXXIX; l'autre figure l'Adoration des Mages : on y voit une légende

Digitized by Google

explicative, en flamand, que nous indiquerons tout à l'heure (1).

L'histoire de sainte Catherine d'Alexandrie est une des plus intéressantes, des plus curieuses, parmi celles que raconte la *Légende dorée*. C'est une des causes, sans doute, qui ont fait si souvent reproduire sur le bois et sur la toile l'héroïne de cette tradition chrétienne. La savante fille du roi Costis passait d'ailleurs pour protéger les artistes, les écrivains, les hommes studieux; aussi avait-elle un droit particulier à l'attention et même à la dévotion des peintres. Le livre d'or de la noblesse céleste nous apprend qu'elle arrêta l'empereur Maxence, qui allait sacrifier aux idoles, et entra aussitôt en discussion avec lui, dans l'espoir de le convertir. Le prince, déconcerté par ses arguments, lui dit: « Laisse-nous, femme, laisse-nous achever le sacrifice, et ensuite nous te ferons réponse. » Sa logique n'étant pas plus forte après la cérémonie, le César dérouté convoque les grammairiens et les rhéteurs célèbres au prétoire d'Alexandrie, pour réfuter la jeune fille, leur promettant des dons immenses, s'ils triomphent d'elle. Cinquante champions se présentent, les plus

(1) Elle se termine par les mots : OPUS JOHANNIS MEMLING. Deux fois, conséquemment, le peintre a orthographié lui-même, ou fait orthographier son nom de cette manière, avec une désinence allemande. La forme *Memlinc*, *Memmelinck*, employée dans les actes publics et par Karel van Mander, est une altération flamande de son vrai nom, qui prouve, comme son prénom, l'origine allemande de sa famille. Nous l'avons préférée néanmoins, parce qu'elle indique la naturalisation de l'artiste dans les Pays-Bas, où il vint au monde, où son père avait, selon toute vraisemblance, épousé une Flamande.

Digitized by Google

habiles entre tous les orateurs de l'époque. Non seulement ils ne remportent pas la victoire, mais c'est leur antagoniste qui les convertit. Elle endoctrine également le chef des troupes, nommé Porphyre, et deux cents soldats. L'impératrice elle-même ne peut résister à son éloquence, et brave un supplice atroce pour confesser la loi nouvelle.

Les discours de la vierge séduisent ainsi tous les auditeurs, sans persuader Maxence, qui, transporté d'indignation, veut en finir avec l'habile dialecticienne. Il fait armer quatre roues de pointes aiguës et de lames d'acier, pour mettre en pièces Catherine, et l'on dispose les roues de manière que deux tournent dans un sens et deux dans un autre, afin que nulle partie de son corps ne soit épargnée. Mais comme on allait déchirer la sainte, un ange brisa cette machine et la fit éclater avec tant de force que ses débris tuèrent quatre mille gentils. Un seul moyen reste à l'empereur, moyen qui ne manque jamais son effet dans les légendes : c'est de recourir au glaive pour tuer la sainte. Pendant qu'on la conduisait vers le lieu du supplice, elle invoqua le Fils de l'homme, et entendit une voix qui descendait du firmament : « Viens, disait-elle, viens, mon épouse chérie; la porte des cieux est ouverte. Et je protégerai tous ceux qui imploreront ton secours. » L'exécution terminée, des anges prirent le corps de la vierge et le transportèrent bien loin de là, au mont Sinaï, où ils l'ensevelirent sous l'herbe parfumée de la montagne.

Ces mots de la légende « Viens, mon épouse chérie; la porte des cieux est ouverte, » ont donné

Digitized by Google

naissance à tous les tableaux dans lesquels on voit le Christ enfant, qui passe une bague au doigt de sainte Catherine. C'est une interprétation très libre d'un simple mot d'accueil, mais la peinture est souvent contrainte de modifier les sujets pour en tirer parti. La composition de Memlinc prouve que, dès le quinzième siècle, on avait transformé l'épisode conté par Jacques de Voragine.

Ce tableau est classé, avec raison, parmi les œuvres capitales de l'auteur. Jacques de Keuninck et Antoine Seghers, l'un directeur de l'hospice Saint-Jean, l'autre boursier du monastère, et les deux ursulines Agnès Cazenbrod et Claire van Hulthem le demandèrent au peintre d'un commun accord. Les figures y dépassent un peu le tiers des proportions naturelles.

Sous un dais splendide et très orné, la Vierge, assise et tenant son fils dans ses bras, foule aux pieds un riche tapis. Deux anges basanés suspendent une couronne d'or au dessus de sa tête. Deux autres messagers célestes, dépourvus d'ailes, ont pris place à droite et à gauche du trône : l'un joue de l'orgue, le second tient un livre ouvert, que feuillète la mère du Sauveur. Au premier plan, sur des escabeaux très bas que masquent leurs longues robes, sont assises sainte Catherine et sainte Barbe, la première ayant à ses pieds la roue et le glaive, symboles de son martyre (Jésus, tenant une pomme d'une main, lui passe au doigt l'anneau des mystiques fiançailles); sainte Barbe est occupée à lire le volume qui changea ses convictions religieuses, et derrière elle on aperçoit, dessiné en miniature, le monument qui lui

Digitized by Google

fournit l'occasion de manifester sa croyance nouvelle. Au second plan, le Précurseur, avec la banderolle traditionnelle, et saint Jean l'évangéliste, avec le calice empoisonné, dominent de tout leur buste les autres personnages.

Ce groupe occupe un édifice à jour, de style gothique, dont les entre-colonnements laissent apercevoir les objets situés au delà, une ville sur la droite, une campagne sur la gauche. Un ciel diaphane couronne ces deux perspectives, sombre dans le haut, clair et presque blanc dans le bas, suivant la coutume des vieux maîtres flamands. Il anime tout le sommet du panneau, comme ces derniers effets de lumière, qui, le soir, dominent un paysage. Dans la ville, sur une place, on découvre saint Jean l'évangéliste conduit en prison, puis subissant le martyre; dans la campagne, on voit saint Jean-Baptiste haranguant, catéchisant la foule au désert, puis arrêté par des soldats, et enfin une grande flamme, qui rappelle l'usage populaire d'allumer des feux de joie le 24 juin.

Entre les premières colonnes de droite, remarquez ce cénobite vêtu de noir, portant une calotte noire sur la tête. C'est le costume des moines de l'hôpital, c'est le frère Jean Floreins van der Riist, grand amateur de peinture et l'un des admirateurs de Memlinc. Sur le dernier plan, on le voit encore, exerçant pour le compte de l'abbaye les fonctions de jaugeur public; des tonneaux l'environnent, une grue s'allonge sur sa tête, celle qu'on employait pour charger et décharger les pièces de vin et de liqueur; les bâtiments voisins font connaître l'endroit où avait

Digitized by Google

lieu la vérification. Cet emploi était un privilége de l'hospice depuis le treizième siècle : les moines en tiraient sans doute des bénéfices pécuniaires et des redevances. « On voit encore aux archives de cet établissement, dit M. Scourion, outre quelques traités de jaugeage, du quinzième siècle, une très ancienne jauge, appelée *vergier-rode* dans les comptes (1). » La position de Jean Floreins sur la droite, près de l'apôtre saint Jean, autorise à croire que celui-ci était son patron, comme saint Jean-Baptiste le patron de l'hôpital. Elle semble indiquer, de plus, que le moine amateur contribua aux frais du tableau, en même temps que les personnages figurés à l'extérieur des ailes.

Ce qu'un habile critique d'Allemagne, Ernest Fœrster, admire le plus dans le Mariage mystique de sainte Catherine, c'est le mouvement. « La composition et l'exécution, dit-il, révèlent aussitôt l'esprit animé du peintre, qui substituait l'action au repos contemplatif, si remarquable dans les personnages de ses devanciers (2). » Presque personne, je crois, ne partagera cette opinion singulière. En effet, ce qui distingue par dessus tout les figures, c'est le calme, c'est une sorte de rêveuse immobilité. La complète symétrie de l'agencement fortifie cette impression de tranquille douceur. Pas un geste, pas une expression, pas une attitude ne s'éloigne du style paisible de Jean van Eyck. Les volumineuses étoffes qui drapent et enveloppent les personnages,

(1) *Messager des sciences et des arts*, année 1826, pag. 302.
(2) *Geschichte der deutschen Kunst*, t. II, pag. 106.

Digitized by Google

qui leur rendraient la marche difficile (aux trois femmes, du moins), n'éveillent aucune idée de passion, de drame et de mouvement. Tous les acteurs de la scène, hormis Jésus et sainte Catherine, ont les yeux baissés, paraissent plongés dans leurs réflexions, absorbés en eux-mêmes. Ils sont vivants, mais de la vie calme des solitaires, que n'ont point troublés les agitations du monde.

L'isolement, la piété, la situation inférieure et la modestie des peintres, uniquement préoccupés de leur labeur quotidien, les théories mystiques de Jean van Ruysbroeck, alors si répandues, contribuaient surtout à donner aux personnages cet air de méditation et de recueillement. Mais une cause particulière, simple et matérielle, y contribuait aussi. Les artistes ne connaissaient pas assez l'anatomie, la musculature, la perspective, pour exécuter les raccourcis, pour figurer les gestes violents, les attitudes énergiques et passionnées. Quand les peintres primitifs l'essaient, il est rare qu'ils atteignent leur but, et la gaucherie de leur pinceau provoque dans le spectateur un sourire involontaire. Sentant eux-mêmes leur insuffisance, ils cherchent les poses les plus calmes, les plus faciles à rendre. C'est ainsi que d'une faiblesse d'exécution naît une qualité morale, que l'inexpérience du peintre communique à son œuvre un caractère de placidité ingénue, ou, tout au moins, accuse plus fortement ce caractère.

Si quelque chose doit étonner dans le *Mariage mystique*, ce n'est pas le mouvement, l'aspect animé des personnages et de l'ensemble, mais bien plutôt la symétrie presque architectonique de la composition.

Digitized by Google

Les six figures, qui entourent la Vierge, se correspondent exactement et se font équilibre, comme les statues d'un porche gothique. Il y a là une influence manifeste de l'art ogival, aussi bien que dans l'ampleur disproportionnée des vêtements, faute habituelle de la sculpture du moyen âge à son déclin.

Pour la vivacité, le charme du coloris, Memlinc n'a pas fait d'ouvrage supérieur à celui qui nous occupe. Il y a dans ce tableau une variété, une magnificence de couleurs, que, selon toute vraisemblance, on ne dépassera jamais. Quelle splendeur offrent à nos yeux le dais de la Vierge, la tenture déployée derrière elle, son manteau de pourpre, le tapis que foule ses pieds, la robe de brocart et l'opulent surcot de la mystique fiancée? Les autres personnages étant accessoires, le peintre les a moins fastueusement habillés, comme pour attester leur importance secondaire; il a aussi employé dans leurs costumes des teintes plus douces.

Les formes des visages pourront sembler étranges et ne point satisfaire complétement le goût moderne. C'est le type flamand dans toute son originalité, ou même, si l'on veut, dans toute sa singularité. Plusieurs figures doivent être des portraits. J'en tire une conclusion historique très importante : c'est que l'auteur ne vint pas d'Allemagne s'établir à Bruges. Il avait certainement vu le jour dans la cité flamande et eu sans cesse devant les yeux, étudié sans cesse des modèles flamands. Si, d'ailleurs, il fut soigné dans l'hospice, où l'on admire encore des œuvres capitales de sa main, on n'y admettait que des individus nés à Bruges ou à Maldeghem. Parmi tous

Digitized by Google

ses tableaux, les seuls où l'on remarque le type germanique, ce sont les peintures qui environnent la châsse de sainte Ursule; or le lecteur sait qu'il fit deux voyages aux bords du Rhin, quand il fut chargé de ce travail, qu'il alla chercher hors de Belgique les éléments nécessaires pour donner à son poëme un caractère local (1).

Les volets du *Mariage mystique*, non moins intéressants que le panneau central, réclament un examen détaillé, car ils ont aussi une physionomie toute flamande. Sur l'aile gauche s'échelonnent, en partant du fond, trois scènes tirées de la vie du Précurseur. Au dernier plan, le prophète baptise le Fils de l'homme dans un admirable paysage : le fleuve et le ciel, les champs et les collines émerveillent par leur éclat, par leur fraîcheur et leur vérité. Plus près, on voit le palais d'Hérode, où le tétrarque est assis à table, entouré de convives, tandis que sa belle-fille danse pour l'enthousiasmer et obtenir une sanguinaire faveur. Sur le premier plan, on vient de décapiter le martyr, et le bourreau présente sa tête à Hérodiade, qui la reçoit dans un plat, sans trop de répugnance.

J'ai fait l'éloge du site agreste déployé dans le lointain. La scène du banquet meurtrier ne lui est pas inférieure. On ne saurait voir une plus belle miniature. Le monument où l'action se passe forme une excellente vue d'intérieur, un admirable morceau de

(1) Le grand panneau que nous venons d'analyser a été admirablement reproduit en couleur, par M. Kellerhoven, dans *les Chefs-d'œuvre des grands maîtres*, publiés à la librairie Firmin Didot.

Digitized by Google

perspective architectonique. La lumière qui entre par la croisée, comme un flot resplendissant, et qui baigne toute la salle, est rendue avec un bonheur prodigieux. Van der Weyden le père, sur le retable de Berlin, consacré à saint Jean-Baptiste, a traité le même sujet dans les mêmes dimensions, d'une manière non moins heureuse. Il est difficile de croire que le disciple n'aura pas été influencé par l'exemple du maître.

On ne peut regarder sans plaisir, malgré sa cruelle action, la belle-fille d'Antipas, dessinée au premier plan. Quoi qu'elle ait pu faire, c'est une charmante créature, qui a toute la fraîcheur, toute la douce carnation de la jeunesse : sa bouche est ravissante. L'horreur n'assombrit pas ses beaux yeux, ne contracte pas ses élégants sourcils; c'est à peine s'ils trahissent une émotion légère, c'est à peine si elle fait un mouvement presque imperceptible pour détourner sa vue de l'affreux cadeau qu'on lui présente.

La délicatesse de la facture excite à bon droit la surprise. Les herbes et les fleurs sont peintes avec un tel soin que l'artiste a dû employer la loupe pour diriger son pinceau; un verre grossissant y montre de fins détails qui n'ont pu être exécutés autrement. Un pissenlit et des marguerites dénotent la plus merveilleuse patience. Dans l'angle inférieur de gauche, le cou de saint Jean-Baptiste, auquel on vient de trancher la tête, lance des jets de sang, qui font horreur. Envisagés à l'œil nu, ces filets n'ont rien, comme exécution, qui provoque l'étonnement; mais si on les regarde à travers une forte

Digitized by Google

lentille, le rouge liquide prend une certaine transparence, la lumière miroite à la partie supérieure : on voit que l'artiste a observé minutieusement la nature et l'a reproduite de même.

L'aile droite figure les visions de l'Apocalypse. Le rêveur iduméen est assis au bord d'un rocher, prêt à décrire les formes étranges qui lui apparaissent. De sombres flots l'environnent : sur une langue de terre galopent les sinistres cavaliers : la Famine, la Peste, la Guerre et la Mort, qui paraissent vouloir le percer de leurs flèches. Près d'une table aux pieds d'or, un ange agenouillé balance un encensoir; au dessus de lui, un arc-en-ciel illumine le firmament. Au sommet trône le Christ, tenant l'Agneau mystique dans son giron, ayant autour de lui les symboles des quatre évangélistes et une nombreuse troupe de rois, qui jouent de la musique. Comme intermédiaire entre la vision et le prophète, un ange sans ailes, portant une chape, l'invite d'une main à regarder, lui montre de l'autre le merveilleux spectacle. L'apôtre lève la tête et considère l'apparition avec un sentiment d'extase : sa pose est à la fois pleine de grâce et de naturel. L'intelligence brille dans ses yeux magnifiques, sur sa bouche délicate, sur son front noble et pur. Ses traits sont d'une finesse charmante; la barbe et les cheveux bouclés qui entourent son visage, d'une nuance admirable. Il appuie sur un sombre gazon ses pieds aux lignes parfaites, et le peintre a poussé l'exactitude jusqu'à dessiner un à un les poils de ses jambes; mais, comme dans la nature, dès qu'on s'éloigne, ils semblent disparaître. La robe et le manteau amarante

Digitized by Google

du solitaire flottent autour de lui avec une liberté superbe. Le livre qu'il tient sur ses genoux est un chef-d'œuvre, comme représentation d'un objet inanimé. Les maîtres les plus fameux de l'Italie auraient montré avec orgueil un pareil saint Jean. Il faut louer encore les têtes majestueuses des rois d'Israël.

Mais la partie fantastique du sujet a embarrassé Memlinc. Son imagination *flamande* a succombé, en voulant donner une forme aux absurdes visions du solitaire de Pathmos : il n'en a pas même compris, pas même vu le côté saisissant et dramatique. Ses funèbres cavaliers sont de braves gens, qui caracolent le plus innocemment du monde ; l'emblème de la famine fait sourire : c'est un gros bonhomme, enveloppé d'une douillette violette, chaudement coiffé d'une calotte noire, tenant une balance comme un marchand de fromage, et menant au pas un gros cheval de labour. La tête de la Mort, qui devrait inspirer la terreur, est si vaguement, si mollement tracée qu'on la prendrait pour une tête de singe. Les quadrupèdes ailés, le puits de l'abîme, la pierre qui brûle, l'homme aux jambes de feu, ayant au dessus de lui un arc-en-ciel, le vaisseau qui sombre, le dragon rouge et autres données folles, l'artiste au dépourvu les a figurés d'une manière mesquine et entièrement dénuée d'effet. Le monde surnaturel flatte peu, séduit peu la race positive des Flandres ; la poésie fantastique, si chère aux Allemands, échappe à l'esprit néerlandais. Quand il aborde ces régions chimériques, c'est avec une indécision qui affaiblit ses moyens et pâlit ses ouvrages. Sous ce rapport, comme sous beaucoup d'autres, le peintre gracieux

Digitized by Google

d'origine allemande, que l'Allemagne a revendiqué en plaidant mal sa cause, est donc un pur Flamand.

L'extérieur des volets ne répond pas toujours à la beauté de leur face interne et au mérite du panneau central. Dans le *Mariage mystique*, les sujets du dehors ne font point disparate avec les images intérieures. D'un côté sont peints les frères hospitaliers Antoine Seghers et Jacques de Keuninc, le premier, directeur, le second, trésorier du monastère, comme nous l'avons dit; auprès d'eux se tiennent debout leurs patrons. Il n'y a guère de travail mieux réussi : la muraille sur laquelle se détachent les figures est digne des maîtres hollandais. L'autre aile offre les images d'Agnès Cazenbrod, supérieure des Ursulines, et de Claire van Hulthem, sœur hospitalière, accompagnées aussi de leurs patronnes. Les deux femmes et les deux saintes n'égalent pas les personnages précédents; mais la peinture a souffert et semble avoir été nettoyée avec maladresse.

L'*Adoration des Mages*, qui orne également le petit musée de l'hôpital, est une œuvre excellente, où dominent le calme et la naïveté. Le bas du cadre porte cette inscription flamande :

DIT WERCK DEDE MAKEN BROEDER IAN FLOREINS, ALIAS VAN DER RIIST, BROEDER PROFFES VAN DEN HOSPITALE VAN SINT-IANS, IN BRUGGHE, ANNO MCCCCLXXIX. OPUS IOHANNIS MEMLING.

Ce qui veut dire :

Frère Jean Floreins, autrement dit Van der Riist,

Digitized by Google

frère profès de l'hôpital Saint-Jean, à Bruges, a fait faire ce travail en 1479. *OEuvre de Jean Memling.*

Indépendamment de son mérite comme exécution, cet ouvrage offre plusieurs particularités qui excitent l'intérêt. A gauche, on voit le donateur agenouillé, les mains jointes, figure bienveillante, honnête et avisée. A droite, l'individu qui regarde la scène à travers une lucarne, est désigné depuis longtemps par la tradition comme représentant le peintre dans ses habits de malade. Ses traits n'ont aucun rapport avec ceux du tableau que possédait M. Aders et que Passavant à fait graver. C'est une tête anguleuse, pâle et maigre, avec de grands yeux. Chose singulière! la fille de David et sainte Élisabeth portent des bonnets de religieuses, lesquels, au surplus, devaient commencer à être de mode parmi les laïques. L'intérieur du volet gauche a pour sujet l'Adoration de l'enfant Jésus; l'intérieur du volet droit, la Présentation au temple, qui a lieu dans un bel édifice roman. Sur l'extérieur des deux ailes on voit saint Jean-Baptiste, patron du moine amateur, et sainte Véronique : au dessus du premier, une grisaille retrace le péché originel; au dessus de la bienheureuse, une autre grisaille met en scène Adam et Ève chassés du paradis. Les nus, dans ces épisodes, sont peints avec une justesse de proportions remarquable pour le temps. Le dehors des volets porte le chiffre de Jean Floreins trois fois répété (1).

(1) Un I et un F, associés par un nœud de rubans.

Digitized by Google

Voici maintenant une œuvre qui représente à la fois un personnage réel et un personnage biblique. Dans le haut de la peinture, à droite, on lit : *Sybilla Sambeth, quæ et persica, an. ante Christ. nat.* 2040 (La Sybille Sambeth, ou Sibylle persique, née 2040 ans avant le Christ); et au bas ces paroles : *Ecce bestia conculcaberis, gignetur Dominus in orbem terrarum, et gremium Virginis erit salus gentium, invisibile verbum palpabitur.* (Voici que le serpent sera foulé sous ton talon, que le Seigneur sera enfanté sur le globe de la terre, et le sein d'une Vierge deviendra le salut du monde, le verbe invisible sera palpable.) A ces phrases latines se trouve jointe la date de 1480. La pythonisse porte un voile d'une délicate transparence; on dirait ces légères vapeurs que le printemps et l'automne déploient sur les campagnes néerlandaises, et qui prennent des formes si diverses, tantôt enveloppant la terre où elles dorment immobiles, tantôt soulevées comme une large toile à plusieurs mètres du sol, tantôt obliquement poussées, comme des nuages en miniature, au flanc des bois qu'elles rayent de blanches zones. La tête est d'une remarquable laideur; les méplats y sont indiqués par des changements de ton presque imperceptibles, comme dans le portrait de madame Jean van Eyck et dans les deux têtes d'Hubert, que possède le musée d'Anvers. L'exécution est molle et faible; point de sentiment profond, coloris assez pâle. D'après certains documents trouvés dans les archives de Bruges, ce buste nous offre le portrait de Catherine Moreel, fille de Guillaume Moreel, bourgmestre de Bruges. Reste à savoir s'il a été colorié par Memlinc. J'en doute,

Digitized by Google

je l'avoue. Il me semble presque impossible que le grand homme, après avoir peint le *Mariage mystique de sainte Catherine* et l'*Adoration des mages*, deux œuvres supérieures, ait exécuté un travail aussi faible. Il peut très bien provenir d'un auxiliaire ou d'un élève. Ce qui rend le fait plus probable encore, c'est le *Sauveur descendu de croix*, appartenant à la même collection et réputé aussi de Memlinc; quoique un peu meilleur que la sybille Zambeth, un monogramme nettement tracé ne permet point de le ranger parmi les productions de maître Hans. Les lettres A. T. R. ne peuvent en aucune façon le désigner. C'est une œuvre curieuse cependant, parce qu'on voit sur une des ailes Adrien Reims, qui fit exécuter la châsse de sainte Ursule.

Arrivons enfin à cette châsse, l'œuvre la plus fameuse de l'auteur (1). La légende qui s'y déroule est tout à fait singulière. Nous la laisserons conter par Jacques de Guyse et par Wauquelin, son traducteur.

« En cet an, c'est à savoir en l'an IIII^{c} IV (404), fut la cruelle bataille et la plus renommée de toutes les aultres, c'est à dire des XI.M. vierges dévotes et saintes, qui, pour l'amour de Notre Seigneur Jésus-Christ, reçurent mort et passion en la cité de Cologne, desquelles saintes étoit la duchesse madame sainte Ursule, fille du très noble et puissant roi de Bretaigne appelé Notus. Comme elle fut requise en ma-

(1) Nous avons déjà parlé, dans le chap. XXIV, du diptyque où figure Martin van Newenhoven, qui appartient aussi à l'hôpital Saint-Jean.

Digitized by Google

riage par le fils d'un tyran, roi des Angles, et que son père refuser ne l'osast, pour la cruauté du dit tyran, et aussy accorder ne la voulust, pour ce qu'il la sentait à Dieu donnée, elle fist tant que son père accorda au dit tyran sa requeste, avec condition telle néanmoins, que le père et le fils luy livreroient X nobles vierges et de grant lignage, et à chascune de ces X nobles vierges mille aultres vierges, filles de petites gens. Et elle aussi en avait mille. Et devoient lui être fournies XI grandes nefs, et accordés trois ans de voyage, ains ses nopces célébrer. Et ce fist-elle par divine inspiration. Lesquelles choses lui furent octroyées. Quand elle eust tout ordonné à son vouloir, elle monta en mer. Par la volonté de Notre Seigneur, elle et ses compagnes arrivèrent à un port de Gaule qu'on nommait Tiele, puis de là à Cologne.

« Et quand elles furent à Cologne, par l'admonestation d'un ange s'en allèrent à Rome ; estant montées sur leurs nefs, elles vinrent jusques à Basle, et là les laissèrent. Et de Basle jusqu'à Rome elles allèrent à pied. Quand elles eurent accompli leurs dévotions, elles retournèrent par le mesme chemin que elles estoient allées, et revinrent en la cité de Cologne. Tantost que elles y furent arrivées, elles furent par les Huns environnées et prises, et finalement par eux martyrisées, comme raconte leur légende, qui plus au long parle de la matière. Et ainsy fut de leur sang et de leur corps la cité de Cologne glorifiée et anoblie (1). »

Telle est l'histoire édifiante, sur laquelle un jésuite

(1) *Annales du Hainault*, livre IX.

Digitized by Google

a publié deux volumes in-folio (1). Elle a inspiré à M. de Keverberg un poème en prose, qui est d'un comique ravissant, comme toutes les charges involontaires (2). Quant au nombre fabuleux de onze mille vierges, si pieusement admis par les hagiographes, il provient d'une erreur de lecture. Les abréviations des manuscrits XI. M. V. signifiaient les onze vierges martyres (*undecim martyrum virginum*), et non pas les onze mille vierges. Un calendrier du neuvième siècle, publié par Benterim, sous ce titre : *Calendarium Coloniense sæculi noni*, met cette interprétation hors de doute. On y lit : « Le 12 des calendes de novembre, fête de saint Hilarion et des onze vierges saintes, Ursule, Sencia, Gregoria, Pinosa, Marthe, Saüle, Britulte, Satinna, Satune, Rabacia, Palladie. » Cette énumération prévient toute controverse, puisqu'elle donne les noms de sainte Ursule et de ses dix compagnes ; elle prouve que les vierges n'abondaient pas outre mesure à cette époque. Les ossements accumulés derrière des vitres, pour sanctifier l'église Sainte-Ursule, à Cologne, proviennent de douze cents squelettes déterrés dans un ancien cimetière de la ville, au treizième siècle (3). Memlinc, comme on va le voir, a pris la légende dans le sens le plus rationnel et le plus vraisemblable.

(1) Ce jésuite se nommait Crombach ; son ouvrage parut à Cologne en 1647, sous le titre suivant : *Vita et martyrium Sanctæ Ursulæ et sociarum undecim millia virginum*, etc.

(2) *Ursula, princesse britannique ;* un vol. in-8°.

(3) Schayes : *Voyage de Jean Ernest, duc de Saxe, en France, en Angleterre et en Belgique, dans l'année* 1613.

Digitized by Google

La châsse a la forme d'un petit monument gothique, avec un toit et des contre-forts; les statuettes qui ornent ces derniers représentent sainte Agnès, sainte Hélène, saint Jean l'évangéliste et saint Jacques. Sainte Ursule, abritant sous son manteau ses dix compagnes, beaucoup plus petites que leur protectrice, est peinte sur un des pignons; la Vierge, qui occupe l'autre pignon, porte sur son bras droit le jeune Emmanuel tout nu et lui offre une pomme; Jésus tient lui-même une fleur à la main; devant eux sont agenouillées les donatrices. Chacune des façades est divisée en trois parties, au moyen de colonnettes, et forme trois tableaux cintrés par le haut.

Sur le premier fragment, la ville de Cologne dessine son élégant profil. Une porte crénelée se dresse au bord des flots; derrière la porte, l'église Saint-Géréon et l'église Saint-Martin, la cathédrale et la Tour des Bavarois (*Beyerthurm*) s'élancent vers le ciel et dominent les toits gothiques. Dans le fleuve stationnent les navires; Sigillindis, reine de Cologne, est venue au devant de sainte Ursule, qui débarque; elle lui prend les bras pour la soutenir, pendant qu'une de ses compagnes relève son manteau. Les marins s'apprêtent à descendre les valises. Au second plan, les fenêtres toutes grandes ouvertes d'une maison laissent voir l'héroïne dans son lit, à laquelle apparaît un ange; il vient lui ordonner de poursuivre son voyage, d'aller demander au pape sa bénédiction apostolique. Les monuments sont peints avec une précision, une fermeté admirables. Les femmes ont le type allemand des bords du Rhin, les cheveux blonds, les sourcils à peine marqués, les joues grosses,

Digitized by Google

les pommettes saillantes, le front très développé. Plusieurs voyageuses sont coiffées à la chinoise : leurs cheveux, noués sur le haut de la tête, retombent en forme de houppe et de crinière.

Le deuxième tableau a pour sujet l'arrivée à Bâle. Une porte construite sur le rivage, de hautes églises, une grande route et, dans le lointain, la cime des Alpes blanchie par la neige, composent le fond. Le dernier plan prouve que Memling n'avait pas remonté le fleuve jusqu'en Suisse, ne connaissait point les chaînes majestueuses qui s'y croisent, et même n'avait jamais vu aucune montagne, car il a peint des Alpes de fantaisie. Deux navires occupent le devant de la scène; l'eau qui glisse dans leur ombre y prend une couleur d'une merveilleuse intensité. C'est le moment où les jeunes filles quittent les bâtiments avec sainte Ursule, que distingue son manteau d'hermine. De longs cheveux flottent sur les épaules de quelques-unes. On les revoit plus loin, suivant la route qui conduit aux montagnes. La verdure tient le milieu entre le feuillage éparpillé, la méthode primitive, et les masses touffues de la seconde époque.

Le troisième tableau nous montre le pape recevant la pieuse caravane. Il s'est avancé jusqu'aux marches extérieures de l'église, en dehors du péristyle. L'onction et la bienveillance rayonnent sur sa figure noble et douce; il est admirablement dessiné, vêtu et posé. La charmante pèlerine s'agenouille devant lui; elle porte un costume de la plus rare élégance; un filet, d'où ses cheveux s'échappent en ondes dorées, couvre le haut de sa tête; par dessus le filet tremble un léger

Digitized by Google

voile. Son corps, sa taille, son visage, tout en elle séduit et fait rêver. Le pape prend les deux mains de la gracieuse fille dans sa main gauche, et la bénit de la droite. Derrière elle se pressent les autres dévotes, formant un long cortége, qui occupe une longue rue; les dernières n'ont même pas encore franchi les portes de la ville. Memlinc, ici, paraît avoir adopté la version populaire sur le nombre des vierges qui accompagnaient sainte Ursule. Ayant un effet pittoresque à produire, il a choisi l'interprétation qui l'y autorisait. A droite, sous les premiers arceaux de l'église, des néophytes reçoivent le baptême par immersion. Plus loin, au fond du temple, sainte Ursule communie. L'édifice lui-même est un petit chef-d'œuvre. Pour les figures, ce sont les plus belles de toute la châsse; la dimension en étant moins restreinte, le talent de l'artiste a pu s'y exercer à l'aise. Bien des têtes semblent des portraits et sont caractérisées d'une manière étonnante.

Nous voyons ensuite la pieuse cohorte cheminant vers Bâle, sur le dernier plan du quatrième tableau. Sur le premier, elles ont déjà traversé la ville, en compagnie du souverain pontife, qui a voulu les suivre pour leur faire honneur, et l'aimable troupe, avec leur nouveau chef, va s'abandonner au cours du Rhin. Le haut dignitaire ecclésiastique descend dans une barque, puis, tout à côté, il a déjà pris place : il lève la main pour bénir, assis entre deux cardinaux, à la poupe du flottant véhicule. La sainte anglaise se tient à la proue, pleine de dévotion et les mains jointes. Sa figure et celles des autres martyres me semblent avoir été retouchées; le type en est d'ail-

Digitized by Google

leurs moins noble et moins élégant que sur les autres pages.

Le supplice des voyageuses forme le cinquième et le sixième chant du poème, c'est à dire occupe les dernières miniatures. Deux archers tirent sur les saintes des bords du fleuve; une d'elles cache son visage dans ses mains, une seconde a le bras percé d'une flèche. D'autres barbares les frappent du glaive et de la lance. « Elles tombent, dit le livret, tout de même comme pendant la moisson les épis dorés sont abattus sous la faux tranchante du moissonneur. » Une si belle phrase nous dispense de plus longs commentaires. On remarque surtout parmi les vierges celle qu'un païen tue avec une large épée romaine. Ursule la tient mourante dans ses bras. Les détails de ce drame sont peints d'une manière tragiquement naïve. Le meurtre de la princesse forme à lui seul un tableau. Debout devant un archer qui l'ajuste, elle attend la flèche terrible, mais sans l'intrépidité qu'on aimerait à lui voir. Non seulement elle paraît défaillante, car un chevalier passe le bras derrière elle pour la soutenir, mais elle ouvre la bouche comme si elle jetait des cris, et l'épouvante a même détruit sa beauté; ses traits sont devenus lourds, communs, désagréables. Trois barbares l'examinent d'un air niais, avec le sourire sur la bouche; un petit lévrier la regarde aussi, étonné sans doute qu'une sainte montre si peu de courage. Le ton héroïque semble avoir été inaccessible au peintre.

La Vierge et sainte Ursule, comme nous l'avons dit, occupent les deux pignons. La princesse britannique est figurée debout, dans une chapelle ogivale,

Digitized by Google

tenant de la main droite la flèche qui lui a donné la mort, et de la gauche écartant son manteau, sous lequel on voit groupées ses dix compagnes. Memling, je ne sais pour quel motif, a prêté à la sainte le type allemand ou flamand vulgaire ; elle a la crâne large, le front haut, les orbites pleins de chair, les sourcils pâles, les yeux à fleur de tête, un peu louches, annonçant la méditation, la distraction ; un bandeau de rubis et de perles couronne ses cheveux. Un nez mince, de grandes tempes, une jolie bouche sont encore des traits distinctifs que nous devons mentionner.

A l'extrémité inverse de la châsse, la Vierge, debout, tient son fils dans ses bras, au milieu d'une chapelle qui reproduit exactement la précédente. La Galiléenne canonisée est plus belle que sainte Ursule; nous voyons en elle le type flamand délicat. Le peintre, sans doute, a voulu marquer son rang par ses avantages extérieurs. Après avoir élégamment disposé ses cheveux, il l'a peinte dans une attitude excellente, pleine de facilité, de naturel, sous un manteau rouge drapé avec grâce et d'un éclat surprenant. Mais le Christ flatte peu les regards ; son visage bouffi semble moins appartenir à un enfant qu'à un homme sur le retour ; une chevelure blême et clairsemée n'atténue pas ce défaut. Ses yeux louches et distraits, comme ceux de sainte Ursule, n'embellissent point non plus sa tête vieillotte. Dans sa main gauche il tient la pomme, symbole de notre chute, et dans la droite une pensée, emblème de l'esprit, auquel nous devons notre salut.

Sur le toit de la châsse se trouvent peintes la glori-

Digitized by Google

fication de sainte Ursule, que Dieu le père couronne en présence du Fils et du Saint-Esprit, et sa béatitude au milieu de ses compagnes, dont le souverain pontife et son vicaire grossissent la troupe. Des anges font de la musique à droite et à gauche de ces deux scènes. L'exécution ne vaut pas celle des tableaux inférieurs : la nuance rougeâtre des chairs étonne la vue et cause un certain déplaisir (1).

Dans les grands jours, lorsqu'on montrait la châsse au public attentif et dévot, Pierre Pourbus était un des premiers spectateurs qui accouraient; il restait des heures devant la gracieuse merveille, et ne se lassait point de l'admirer : tant ces figures charmantes possèdent un doux magnétisme !

La Belgique fut sur le point de les perdre : en 1794, les commissaires français se présentèrent à l'hôpital pour enlever son plus bel ornement. « La châsse! la châsse! » demandaient-ils à grands cris. Les religieuses ne comprirent point, car ce chef-d'œuvre est nommé dans le pays *La Ryve*. Elles dirent qu'elles ne possédaient point l'objet réclamé : leur accent, leur visage exprimaient l'étonnement et l'ignorance. Convaincus par cet air de bonne foi, les délégués de la république s'éloignèrent. Plus tard, vers 1816, la supérieure du couvent rejeta des offres brillantes :

(1) La châsse de sainte Ursule a été très habilement reproduite par M. Fierlants, de Bruxelles, en onze planches photographiques, qui la montrent sous tous ses aspects. On peut consulter aussi l'ouvrage suivant : *La Châsse de sainte Ursule gravée au trait par Charles Onghena, d'après Memlinc, avec texte par Octave Delepierre et Auguste Voisin* (Bruxelles, 1841).

Digitized by Google

« Nous sommes pauvres, dit-elle, mais les plus grandes richesses du monde ne nous tenteront point. » Noble exemple, que devrait suivre tout homme qui aime, ou a la prétention d'aimer sa patrie!

Sans sortir de Bruges, nous avons encore à examiner une œuvre importante de Memlinc, le triptyque de l'Académie, où saint Christophe se dresse sur le panneau central. Memlinc et toute l'école avaient une prédilection particulière pour ce géant canonisé. Il porte ici une tunique bleue et un grand manteau rouge. On ne peut voir sans surprise sa belle tête, fine, intelligente et harmonieuse : c'est la vie, c'est la fraîcheur même ; le dessin et le coloris se prêtent un mutuel secours. Les magnifiques jambes du colosse plongent dans le fleuve obscurci par son ombre et par celle des rochers voisins : les nuances de l'eau sont d'une intensité, d'une profondeur étonnantes. L'aimable type du Sauveur accroît le plaisir qu'on éprouve : d'un air doux et gracieux, il bénit le monde avec la main droite et se cramponne de la gauche à la tête du saint. Derrière le géant, l'onde devient claire, brillante, et réfléchit les lueurs du soir, qui empourprent l'horizon. La lanterne de l'ermite scintille déjà au milieu de sa grotte.

Par delà les rochers qui bordent les deux rives du fleuve, se tiennent, à droite et à gauche, deux élus noblement figurés : saint Benoît, ayant une biche près de lui et une flèche piquée dans sa manche droite, porte un livre; sa main seule est un chef-d'œuvre ; le peintre a donné à saint Éloi une tête qui exprime la méditation et respire la grandeur. Des violettes, des mélilots, des marguerites, des fleurs

Digitized by Google

de tout genre étoilent le sol. Le bas du cadre porte cette date : ANNO DNI 1484.

Le volet gauche offre un paysage d'une beauté incomparable : on y voit une châtellenie gothique, des fossés pleins d'eau, des chaumières, des touffes d'arbres, qui décourageraient les peintres les plus habiles. Dans cette admirable campagne est agenouillé le donateur, Guillaume Moreel, les cheveux taillés à la malcontent, la barbe rase et les mains jointes. A côté de lui se tient debout son patron, saint Guillaume de Malleval, fondateur d'un ordre monastique, portant une pelisse noire par dessus un costume guerrier. Derrière le commettant sont agenouillés ses cinq fils. Au bas du cadre se trouve répété le chiffre 1484.

Le volet droit est occupé par la donatrice, Barbe de Vlaenderberch, dite Van Herftvelde, et par ses onze filles. Parmi ces dernières, on retrouve la Catherine Moreel, qui a posé pour la sybille Zambeth, de l'hôpital Saint-Jean. Sainte Barbe, placée derrière la mère, porte de la main gauche la tour en miniature par laquelle les peintres la désignent. Un paysage moins brillant que celui de l'autre volet forme la perspective. La date se trouve encore une fois reproduite au bas du cadre.

L'extérieur des vantaux a pour décoration un saint Jean-Baptiste debout, montrant de la main droite l'agneau placé près de lui, et un saint George, armé de pied en cap, transperçant avec sa lance la tête du fameux dragon.

Ce triptyque a malheureusement souffert : sur le panneau central, on paraît avoir enlevé le vernis pri-

Digitized by Google

mitif, formant glacis; le temps et des restaurations inhabiles ont endommagé quelques parties des ailes; on y observe même des repeints.

En groupant certains détails consignés dans les pages précédentes, on voit qu'une petite société d'amateurs formait à Memlinc un cercle choisi, l'admirait, le stimulait et occupait son pinceau; le frère Jean Floreins, qui exerçait hors de l'hôpital les fonctions de jaugeur public, Antoine Seghers et Adrien Reims, nommés successivement directeurs du charitable asile, Jacques de Keuninck, boursier de l'établissement, les sœurs Agnès Cazenbrod et Claire van Hulthem, Guillaume Moreel et sa famille, Martin van Nieuwenhove et sa mère, Arnould Basekin, doyen de la corporation des scribes et enlumineurs, Jean de Clerc, membre de la même ghilde, Pierre Bultynck, échevin de Bruges, et Catherine van Ryebeke, sa femme, composaient cette pléiade intelligente et bienveillante. Il faut leur associer Thomas Portinari, le protecteur de Hugo van der Goes : il patronna aussi Memlinc. Il lui avait demandé pour l'église bâtie par ses aïeux, Santa Maria Nuova de Florence, un petit tableau retraçant la Passion du Christ. Ce tableau, que cite Vasari, enthousiasma probablement Cosme de Médicis, car il en devint propriétaire et ne dut pas l'obtenir sans peine d'une famille opulente. On ignore ce qu'il est devenu.

Digitized by Google

CHAPITRE XXVII

JEAN MEMLINC

Tableau de M. Duchâtel : famille de vingt personnes, agenouillée devant Marie et l'enfant Jésus; admirables portraits. — Double panneau du Louvre. — Retable de Munich; merveilleux coucher de soleil sur le volet droit. — Légende de saint Christophe. — *Saint Jean-Baptiste dans le désert.* — *Les Triomphes du Christ.* — Tableau de Turin : *les Douleurs et la Passion de Jésus.* — Polyptyque de Lubeck : nombre prodigieux d'épisodes qui s'y trouvent figurés. — Portraits peints par Memlinc. — Le bréviaire du cardinal Grimani. — Faux renseignements du Voyageur anonyme. — Auteurs véritables des grandes miniatures. — Élèves de Memlinc. — *Le Martyre de saint Hippolyte.* — Catalogue.

Pour aucune classe d'artistes la fortune n'est aussi cruelle que pour les peintres : elle les sépare de leurs travaux, elle emporte au loin leurs ouvrages, elle les soumet à toutes les chances des déplacements, à tous les caprices du hasard, à toutes les lubies du mauvais goût, de la sottise et de l'ignorance. Nous

Digitized by Google

venons d'étudier le talent de Memlinc dans la ville qu'il habitait, où il a le plus travaillé, où il est mort; nous allons nous transporter maintenant sur la rive gauche de la Seine, au faubourg Saint-Germain, puis au Louvre, puis à Munich, à Turin, à Vienne, que sais-je encore? Nous ferions le tour de l'Europe, si nous voulions analyser chacun de ses tableaux, car le destin, maître absolu du monde, les a dispersés comme des feuilles mortes.

On voit à Paris, chez M. Duchâtel, ancien ministre de l'Intérieur, un admirable ex-voto, d'une conservation parfaite. Le père, la mère et dix-huit enfants, tous reproduits avec un soin extrême, y sont agenouillés devant Marie de Bethléem, dans une église ogivale, très simple de style. Derrière la paysanne béatifiée se dessine la tribune qui est généralement adossée contre le portail, et où, dans les temps modernes, on place les orgues. La Vierge porte une robe bleue, galonnée de diamants et de perles, sur laquelle ondoie un ample manteau rouge, qui traîne jusqu'à terre. Ses cheveux d'un blond cuivré, assez pâles, tombent librement sur ses épaules, et un cordon brodé de perles les tient serrés autour de la tête. Marie a le type d'une belle Flamande, à la peau blanche, aux sourcils minces, qui s'interrompent avant d'atteindre l'angle extérieur de l'œil. Elle porte un livre ouvert, dont Jésus, par inadvertance plie les feuillets, en les poussant avec la main. De sa droite, passée devant le Messie, la femme prédestinée retient son enfant : cette main ouverte, appuyée contre le corps du jeune Dieu, est une merveille de dessin et de délicate exécution. Qui ne partagerait sa sollici-

Digitized by Google

tude pour le charmant bambin dont ses genoux portent les pieds potelés? Il est nu comme l'innocence, le génie et l'amour. De rares cheveux blonds frisent sur sa tête, couronnent sa jolie figure; une bouche aimable et souriante achève de lui gagner la sympathie.

Derrière le donateur, se tient debout saint Jacques de Compostelle; derrière la femme, son patron saint Bernard. Le premier, qui ôte son chapeau par respect pour la Vierge, a une belle figure d'une réalité extraordinaire; de longs cheveux, un peu en désordre, tombent sur son front et sur ses épaules, une barbe élégante ombrage son menton. Ce n'est assurément pas une tête de fantaisie. Un mélange pareil d'élégance et de vérité caractérise saint Bernard, les peintres flamands du quinzième siècle ne confondant pas l'observation et l'amour de la nature avec la trivialité. Le geste de sa main droite annonce qu'il présente à la Vierge la donatrice et les onze filles qui prouvent la fécondité des anciens mariages. Dix-huit enfants! on ne voit plus de si abondantes lignées; elles poursuivraient les pères et mères d'aujourd'hui comme une vision lugubre.

Les vingt portraits sont autant de chefs-d'œuvre. Le donateur inconnu (1) porte une tunique de velours noir, une simarre de même étoffe et de même couleur, bordée de fourrure. L'âge a fait grisonner ses

(1) Ne serait-ce pas Guillaume Moreel, avec deux fils de plus que sur les volets du saint Christophe de Bruges? Le nombre des filles est le même. Il me manque une photographie pour vérifier cette hypothèse.

Digitized by Google

cheveux, mais sans altérer ses traits, sans amortir son regard; son type accentué, un beau nez saillant, des pommettes un peu fortes, une bouche énergique, tout en lui annonce un homme d'action. Sa barbe est fraîchement rasée. On aurait peine à trouver une image mieux faite. Les mains qu'il appuie l'une contre l'autre sont des merveilles d'exécution. Ses deux premiers fils ne lui cèdent guère. L'aîné appartenait à l'Église, devait même remplir d'assez hautes fonctions, car il a pour costume une robe violette et une aube diaphane. A mesure que l'on passe des premiers nés aux plus jeunes, la fermeté du caractère fait graduellement place à la naïveté de l'enfance, et les dernières têtes sont charmantes d'expression ingénue. Derrière ce groupe, le monument s'ouvre, forme une large baie qui laisse voir la campagne : on y observe une homme monté sur une cheval blanc et armé d'une lance; plus loin, le même personnage traverse un pont-levis et rencontre une dame escortée de sa suivante. Ces images en miniature doivent retracer quelque souvenir de famille, rappelaient peut-être la première entrevue des deux époux.

La mère et les filles sont aussi bien exécutées que l'autre phalange, mais leur type plus effacé prêtait moins au talent du peintre. La vie étincelle dans leurs yeux. La seconde fille porte un costume de nonne, comme si la famille avait voulu avoir deux médiateurs auprès du ciel, un de chaque sexe. La partie la plus frappante de ce groupe, c'est les quatre dernières filles; placées derrière leurs sœurs et étant plus petites, elles se haussent, elles renversent naïvement leurs têtes, pour voir ce qui se passe

Digitized by Google

au premier plan. La beauté des mains prouve que l'auteur n'avait aucune parcelle de goût germanique. La baie ouverte de ce côté dans l'édifice laisse apercevoir une chaumière flamande, une prairie et des vaches. Dans l'église même, quatre statues debout sur des colonnes sont d'un style magnifique et noblement drapées; elles font souvenir des personnages en pierre si admirablement peints par Hubert van Eyck.

Cette œuvre excellente, achetée à Bordeaux, il y a une quinzaine d'années, est d'une conservation parfaite. On n'y voit aucune trace de retouche; il n'y a pas de plus pur Memlinc. La perspective est partout très bien faite (1).

Le Louvre possède, depuis peu de temps, une œuvre secondaire, mais intéressante, de notre artiste. Ces deux morceaux réunis dans un même cadre, volets d'un ancien triptyque, ne laissent pas de révéler le grand maître. Ils figurent saint Jean-Baptiste et sainte Madeleine, tous les deux debout, au milieu d'un site champêtre, tous les deux de proportions effilées. Le précurseur a une tête énergique, des cheveux crépus, les traits fatigués. Son œil fixe et rêveur, le galbe de son front, sa pensive attitude dénotent le penchant à la contemplation, à l'exaltation; ils conviennent admirablement au prophète du désert, *vox clamans in deserto*. La figure de Madeleine n'atteste pas un moindre discernement. Le nez, le front, la bouche sont d'une beauté remarquable;

(1) Une eau forte de Flameng, qui reproduit très délicatement ce tableau, a été publiée par la *Gazette des beaux-arts*.

Digitized by Google

la physionomie est noble, intelligente, réfléchie; les longs cheveux d'or, qui tombent sur les épaules de la recluse, ajoutent à sa dignité. Elle a pu faillir dans l'entraînement des passions, mais ne devait pas rester longtemps prisonnière du vice; du sein de son abaissement, elle devait remonter vers la lumière, comme un cygne tombé en un marais immonde.

Le fond de chaque panneau déroule quatre épisodes de la vie du saint, ou de la sainte, qui occupe le premier plan. Ainsi l'on voit le Précurseur baptisant le Christ sur les bords du Jourdain, puis haranguant le peuple, puis décapité au sommet d'une colline; Salomé la danseuse porte enfin sa tête dans un plat. Toujours le goût de l'artiste pour la narration.

Ces trois ouvrages sont les seules productions de Memlinc possédées par la ville de Paris (1). La peinture qui orne la collection de M. Gatteaux n'est assurément pas de lui. Elle représente les fiançailles mystiques de sainte Catherine d'Alexandrie, et la principale figure semble détachée d'un de ses panneaux; mais le reste du travail n'a aucun rapport avec sa manière. Chose étrange! les ombres des chairs ne sont point accusées, suivant l'habitude, par l'assombrissement des couleurs, mais par des hachures noirâtres, comme dans un dessin. Nous avons déjà remarqué cette méthode singulière sur un tableau du musée de Dijon, que le catalogue attribue à Jean van Eyck (2). Un artiste du quinzième siècle

(1) Les morceaux du Louvre furent acheté à la vente de Guillaume II, roi de Hollande.

(2) Voyez mon second volume, pag. 349 et 350.

Digitized by Google

en avait pris l'habitude : mais lequel? Si l'on découvre un jour son nom, il sera facile de reconnaître ses peintures. Dans le tableau de Paris, œuvre bizarre à tous les points de vue, il y a sept femmes : la Vierge, l'épouse mystique du Rédempteur et cinq autres dévotes canonisées; le six bienheureuses sont allignées, trois par trois, à droite et à gauche de Marie. Un charmant paysage forme la perspective : d'abord une prairie ceinte de grands arbres, puis une campagne bleuâtre, puis de hautes montagnes. Les chairs tâtonnées, la mollesse des contours finissent de prouver que Memlinc n'a jamais touché ce panneau. Mais le peintre qui l'a historié connaissait et imitait ses ouvrages.

En route! en route! Le génie du grand homme nous appelle à Munich, à Berlin, à Lubeck, à Turin, à Florence, et, malgré les prodiges de la vapeur, c'est une longue excursion. Nous voici pourtant arrivés d'un trait dans la capitale de la Bavière, et nous nous arrêtons devant le fameux triptyque, où les Mages adorent le Dieu nouveau-né. Sa mère est assise dans le vestibule d'un splendide monument, qui tombe en ruines : des colombes voltigent sur sa tête, mille plantes fleurissent autour d'elle. Les monarques de l'Orient se prosternent devant le Messie. L'exécution est poussée jusqu'à la plus minutieuse délicatesse, mais les figures n'ont toutes qu'une seule expression, celle d'une piété douce, calme et ingénue, même le saint Christophe de l'aile droite, même le petit Jésus qu'il porte sur les épaules. Les costumes sont d'une splendeur extraordinaire : le brocard, les joyaux, les perles font illu-

Digitized by Google

sion. Quel que soit pourtant le mérite de ce tableau, il pâlit devant les deux ailes.

Le volet gauche nous montre saint Jean habillé de toisons, remarquable par sa dignité, par son air grave, et portant dans ses bras un agneau blanc comme la neige; il regarde devant lui, comme s'il examinait vaguement les bords d'un ruisseau, qui se fraye un chemin à travers l'herbe et les fleurs. On croît entendre le murmure de ses petites vagues limpides, on distingue les poissons aux nuances d'or et d'argent, que font ressortir le lit sablonneux et les cailloux bigarrés. Un lis dresse sa tête virginale près de l'anachorète. Le soleil n'a point encore franchi la barre de l'horizon, sa vivifiante lumière n'égaie pas encore les champs, mais ceux-ci nagent dans les teintes roses d'un crépuscule magnifique, dont la splendeur promet le plus beau jour. C'est une allusion manifeste à la venue du Christ. On ne saurait trop louer le paysage qui compose le fond de la scène : l'artiste y a combiné avec un art infini les rocs, les végétaux, un lac, une ville, des montagnes bleuâtres, que l'on voit fuir dans le lointain. Cette vue agreste, si poétique par elle-même, offre de charmants détails : une troupe de martinets qui voltigent, ou sont posés sur les rameaux d'un arbre mort; une source qui tombe d'un rocher, en filets de cristal, et chemine doucement sur un lit parsemé de coquillages; un martin-pêcheur au bord de l'eau, qui semble écouter ses vagues mélodieuses.

Sur l'autre volet, le plus brillant des trois panneaux, l'onde bucolique de l'aile précédente s'est changée en fleuve spacieux : il roule du fond de la

Digitized by Google

campagne vers le spectateur, entre deux lignes de hautes roches, et occupe presque tout le tableau. Saint Christophe marche avec peine au milieu du courant, drapé dans une immense écharpe amarante; appuyé sur le tronc d'arbre qui lui sert de bâton, il regarde l'enfant merveilleux, ne comprenant point qu'un être si frêle l'accable d'un tel poids. Sa figure exprime l'étonnement, la franchise et la bonté. Mais le personnage le mieux réussi, le plus frappant de tout le retable, c'est le petit Jésus, qui paraît avoir trois ans. Assis avec grâce sur les épaules de saint Christophe, il bénit le monde de sa main enfantine, avec trois doigts levés, en prononçant les paroles dramatiques de la légende. Où trouver une plus charmante créature, de plus jolis traits, un air plus caressant et plus affable; une bouche poétisée par un plus doux sourire? La délicate imagination de l'artiste ne pouvait mieux inventer.

L'attention néanmoins se concentre bientôt ailleurs. A l'horizon, le soleil, qui se couche sous des bandes de nuages roses et violets, illumine le fleuve, pendant que le haut du ciel devient d'un bleu presque noir. Jamais effet de lumière sur une masse d'eau n'a été mieux rendu, jamais artiste n'a mieux peint le fluide éclatant, ni produit une pareille illusion. L'astre embrasé, la région du firmament qui l'avoisine et le fleuve encadré de sombres bords étincellent, resplendissent positivement. Les deux Both, Claude Lorrain, Pynacker, Berghem et Rembrandt sont vaincus par anticipation. L'ermite inquiet sort d'une petite maison flamande, avec sa lanterne, qu'il me paraît avoir allumée un peu trop vite. Ne s'aper-

Digitized by Google

çoit-il pas que Memlinc a dérobé au soleil sa lumière?

Ce panneau frappe, séduit tellement les curieux, même lorsqu'ils n'ont pas un goût prononcé pour la peinture, que beaucoup de personnes, l'ayant admiré une seule fois à Munich, oublient les autres chefs-d'œuvre conservés dans la Pinacothèque et ne gardent que le souvenir de cette image éclatante. Pendant combien d'années ne m'a-t-il pas semblé la voir, n'est-elle pas demeurée présente à ma pensée, où elle brillait de toute sa fraîcheur et de toute sa magie! Et quand je l'ai revue après un laps de temps considérable, ma surprise et ma joie n'ont pas été moins grandes; le génie, dans sa réalité, l'emportait sur les illusions de la mémoire!

Saint Christophe est un des sujets que les peintres du quinzième siècle ont le plus souvent reproduit et ont traité avec le plus d'amour. Par la suite, au contraire, on l'évita; les subterfuges de Rubens, pour s'en affranchir, sont assez connus. Dans les proportions ordinaires de son travail, l'image d'un colosse aurait été grotesque; les dimensions restreintes des panneaux brugeois en sauvaient les difficultés : le géant n'atteignait même pas la grandeur habituelle que la nature donne à l'homme. Suivant l'opinion commune, chez nos aïeux, quiconque voyait une image ou une statue de saint Christophe, ne pouvait périr de mort subite pendant le reste du jour. Nous avons décrit ou cité maint tableau qui représente le *Porteur du Christ* : on ne sera donc point fâché de lire son intéressante légende, oubliée maintenant comme presque tous les récits fabuleux du moyen âge.

Digitized by Google

Christophe était du pays de Chanaan; il avait assez bien profité dans sa jeunesse et acquis une assez belle taille : dix-huit pieds de hauteur, un aspect formidable n'inspiraient pas l'envie de lui chercher noise. Satisfait de lui-même, il pensa qu'un homme de sa tournure ne devait servir que le plus grand roi du monde. Il alla donc trouver le monarque le plus puissant des contrées d'alentour. Celui-ci, charmé de ses dispositions, l'accueillit avec joie et le retint près de lui. Mais il arriva qu'un jongleur chanta devant le prince une ballade, où il était fort souvent question du diable. Le roi, qui avait abjuré le paganisme, se signait chaque fois qu'il entendait le nom du malin esprit; ses gestes parurent singuliers à Christophe, qui lui demanda rudement ce que cela signifiait. Le prince ne voulut pas lui donner d'explication. — « Vous ne voulez pas me répondre, lui dit Christophe, eh bien, je ne resterai pas plus longtemps avec vous. » — Le monarque fut alors contraint de rompre le silence. « Toutes les fois que j'entends nommer le diable, ô colosse! j'ai une peur sans égale et je fais le signe de la croix pour me prémunir contre lui, pour ne point tomber en son pouvoir. » — « Puisque vous craignez le démon, reprit le géant, il est donc plus fort que vous, et moi, je suis votre dupe. Je vous croyais la première puissance du monde, et voilà que vous tremblez! Adieu, adieu! Je vais chercher le diable et lui offrir mes services. » Et il s'en alla comme il le disait, cheminant à l'aventure.

Pendant qu'il marchait de la sorte, il arriva au milieu d'un désert. Jugez de sa surprise, lorsqu'il

Digitized by Google

aperçut une foule de soldats et, à leur tête, un homme épouvantable qui lui demanda où il allait. Christophe l'examina d'un air rogue, comme s'il ne voulait pas lui répondre; à la fin cependant, il lui cria : « Je vais chercher le diable et le prendre pour maître; cela te fait-il plaisir? » — « Sans doute, reprit l'inconnu, puisque je suis le diable en personne. « — « En êtes-vous bien sûr? ajoute Christophe. » — « Je t'en donne ma parole; ainsi, viens avec moi. » — Christophe lui prêta hommage, se déclara son serviteur et lui obéit ponctuellement. Mais il advint qu'un soir, comme ils longeaient une grande route placée entre un bois et un marécage, ils atteignirent un carrefour; là s'élevait une croix de pierre, qui se dessinait en noir sur le ciel cramoisi. A peine le diable l'eut-il vue, qu'il fut pris d'un tremblement général; il sauta sans balancer dans le marais et fit un détour énorme dans la vase. Christophe ouvrit de grands yeux, ne comprenant point cette lubie. « Ah ça, lui dit-il, quand il l'eut rejoint, devenez-vous fou? Regardez un peu comme vous voilà fait! Me direz-vous ce qui vous a passé par la cervelle? Et tenez, vous êtes encore blême comme une image de la peur. » — « Silence, mon ami, silence, répliqua le diable; laisse-moi, de grâce, me remettre. Cette croix que nous avons vue, c'est le trône patibulaire sur lequel est mort Jésus-Christ. J'ai beau vouloir dominer ma frayeur; quand je l'aperçois, je suis mal à mon aise. Soutiens-moi, mon cher, soutiens-moi, car mes jambes fléchissent. « — « Poltron! lui dit le colosse, il faut donc aussi que je te dédaigne. Ah! tu as des syncopes et tu fais des gam-

Digitized by Google

bades au milieu de la boue! A ton aise! fier seigneur; mais ne compte plus sur mes services. »

Le diable grinça des dents, et Christophe s'éloigna.

Il allait depuis lors demandant des nouvelles de Jésus à tous ceux qu'il rencontrait. Un ermite le lui fit connaître et lui enseigna l'Évangile. Après quoi, il lui dit : « Prouve maintenant ton obéissance et expie tes fautes; le roi que tu sers exige des sacrifices. Tu dois premièrement garder le jeûne. » — Saint Christophe le regarda d'un air ébahi, ne comprenant point qu'on voulut faire jeûner un gaillard de sa taille. « Pensez à autre chose, » lui dit-il. — — « Débite souvent des prières. « — « Je mourrais d'ennui; cherchez encore, vous n'avez pas la main heureuse. » — « Tu vois bien ce fleuve, reprit l'ermite aux abois; un grand nombre de voyageurs périssent en essayant de le franchir. Prends-les sur ton dos et passe-les; tu feras ainsi une œuvre agréable à Jésus, qui te remettra tes péchés. » — « A la bonne heure! reprit le colosse, voilà un exercice qui me plaît; je n'ai pas pour rien dix-huit pieds de haut. »

Il se construisit donc une demeure près du fleuve, coupa un jeune arbre qui lui servit de bâton et s'installa dans son office. Bien des jours s'écoulèrent et il avait transporté bien des individus, lorsqu'un jour, à la brune, comme il prenait du repos, il entendit la voix d'un enfant qui l'appelait et lui disait : « Viens, Christophe, et passe-moi. » Il sortit, regarda et ne découvrit personne. Étant rentré dans sa cabane, la même circonstance se répéta. Au troisième appel, il vit un enfant sur le bord de l'eau, qui le pria de le transporter. « De bien bon cœur, mon petit ami, »

Digitized by Google

lui dit-il. Et le prenant dans ses bras nerveux, il le plaça sur ses épaules, puis s'avança au milieu de la rivière, son bâton à la main. L'air était doux et tranquille; pas le moindre nuage ne voilait le sombre azur du ciel, et la lune, qui s'était levée juste au dessus du fleuve, en damassait les vagues de sa blanche lumière. Cependant l'onde écumait, bouillonnait, comme agitée par la tempête. Et le niveau montait, montait toujours. Christophe s'évertuait pour en sortir, mais il avait beau tendre ses muscles, raidir les jambes et s'appuyer sur son bâton, il ne pouvait faire un pas. Le jeune enfant devenait de plus en plus lourd et l'accablait d'un poids intolérable. Le néophyte commença donc à s'effrayer. « Qui es-tu? demanda-t-il d'un air inquiet au petit voyageur. D'où vient que tu me surcharges d'un si grand poids? » L'enfant lui répondit : « Tu portes le maître du monde; je suis celui que tu cherches et que tu dois servir. Si tu en doutais encore, plante ton bâton dans le sable; demain tu le trouveras paré de fleurs et de verdure. » A ces mots, Jésus s'évanouit. Christophe gagna la rive, le front inondé de sueur.

Ayant planté son bâton dans le sable, le lendemain il le trouva couvert de fleurs et de dattes comme un palmier. Et non seulement il crut depuis lors avec une foi entière, mais il voulut éclairer les infidèles. Il s'en allait par les villes et les campagnes, soutenant le courage de ses frères persécutés. Ignorant et presque barbare, il ne faisait pas de longs discours aux païens : il plantait son bâton dans le sol, priant Dieu de le faire fleurir. Et le bâton fleurissait, et les

Digitized by Google

peuples se convertissaient. Un roi païen en fut transporté de colère; il envoya des soldats pour prendre Christophe et le lui amener. Le géant n'essaya point de résister, malgré sa force prodigieuse, mais quand il fut devant le monarque, celui-ci eut une peur si grande qu'il tomba de son trône. Il ordonna de mettre le colosse en prison, avec deux jeunes filles très belles, chargées de le séduire. Christophe récita des oraisons, de sorte qu'elles l'agacèrent et le cajolèrent en vain. Le prince le fit alors battre de verges; on lui posa sur la tête un casque de fer rouge et on l'attacha sur un siége de fer ardent; mais le casque et le siége fondirent comme de la cire. On le lia ensuite à un poteau et quatre cents soldats lui lancèrent des flèches; mais les flèches s'arrêtaient dans l'air, et aucune ne le touchait. Le roi, prenant donc un parti extrême, commanda de lui trancher la tête, moyen qui réussit infailliblement, au dire des légendaires, et par lequel se terminent toutes leurs histoires.

Nous avons déjà parlé d'un *Saint Jean-Baptiste* conservé à Pinacothèque (1), portant une fausse signature, qui l'a fait croire jusqu'ici de Hugo van der Goes. Il offre tous les caractères du style de Memlinc, et la tête du Précurseur ressemble exactement à celle du même personnage, exécuté par le même artiste, que possède le Louvre. L'anachorète d'Hébron est assis près d'une source murmurante, qui verse un limpide filet dans un bassin pierreux et tranquille. A sa gauche s'élèvent des rochers cou-

(1) **N° 105, série des cabinets.**

Digitized by Google

verts de buissons; une forêt peu épaisse, entremêlée d'eaux stagnantes, borne la vue et communique à l'œuvre une expression de solitude; un cerf, qui broute derrière les hautes colonnades du bois, augmente cet effet poétique. Devant l'ascète fleurissent de douces plantes; pour lui, drapé dans un grand manteau qui traîne sur la terre et dont les plis se développent harmonieusement, il paraît livré à une profonde méditation. Sa tête légèrement inclinée, d'où rayonne la lumière, sa chevelure, sa barbe aux mâles anneaux, ses paupières qui s'abaissent, son front calme et grave annoncent la pensée. Un de ses genoux sert d'appui à sa main gauche, qui tombe indolemment; il soulève l'autre main, et son doigt montre les herbes de la prairie, comme s'il leur parlait et les interrogeait. Il n'est guère possible de mieux rendre l'extase, la préoccupation d'un ermite cherchant la vérité, la demandant à la nature et supposant une âme, un idiome aux silencieux objets qui l'entourent. Le petit agneau lui-même semble réfléchir. Le spectateur se plonge aussi dans le recueillement : il se souvient des jours qu'il a passés loin du monde, au bord des lacs, sur les pentes des montagnes, seul avec l'esprit de Dieu et les génies de son cœur (1).

(1) Cette peinture est probablement un des morceaux qui ornaient à Padoue, en 1521, la maison de Pietro Bembo, et que le Voyageur anonyme décrit de la manière suivante : « Le tableau en deux volets, qui figure d'un côté saint Jean-Baptiste vêtu, assis dans un paysage, avec l'agneau, et, de l'autre côté, Notre-Dame avec le Christ enfant, aussi dans un paysage, fut exécuté par Jean Memlinc, l'année 1470, sauf erreur. »

Digitized by Google

Arrivons enfin à une composition immense, prodigieuse, qui montre les penchants épiques de Memlinc dans toute leur intensité, qui a, d'ailleurs, deux analogues et doit avoir été faite pendant la dernière époque de sa vie, lorsque son goût narratif, se développant toujours, était arrivé à sa plus haute puissance. De ces trois œuvres, l'une porte la date de 1491, en sorte que nous ne venons pas d'émettre une hypothèse, notre induction étant confirmée par un chiffre authentique. Une des productions se trouve dans la capitale de la Bavière, la seconde à Turin, la troisième à Lubeck. Je ne sais pourquoi les critiques d'Allemagne ont envisagé les deux premières comme les fragments d'un ensemble et les ont baptisées simultanément *les Sept Joies et les Sept Douleurs de la Vierge*. Ces morceaux n'ont jamais pu être réunis, car leurs dimensions ne le permettaient pas. Celui qui orne la Pinacothèque a six pieds de long et deux et demi de haut; le second, exposé à Turin, trois pieds un pouce de long, un pied onze pouces de haut seulement. La paysanne de Bethléem, dans tous les deux, ne joue qu'un rôle accessoire. Les historiens germaniques les ont très mal dénommés, comme on le verra tout à l'heure : l'un représente les triomphes et les gloires du Christ, l'autre sa Passion et ses douleurs. Le peintre a su y grouper un nombre incroyable de motifs et de personnages. Une longue suite d'épisodes liés entre eux couvre chaque panneau, et se groupe autour d'une donnée centrale.

L'œuvre de Munich est agencée avec un art extraordinaire. Les actions diverses s'accomplissent au milieu d'un immense paysage. Dans le centre, Jéru-

Digitized by Google

salem dresse ses palais, ses dômes et ses tours. Derrière la ville sainte, on découvre non seulement une vaste campagne, un bras de mer où flottent des vaisseaux, où le soleil se lève, mais trois montagnes, au sommet desquelles les Mages adorent l'étoile qui doit les mener vers le Christ. Les scènes antérieures sont peintes sur la gauche: d'abord l'*Annonciation*, dans un petit édifice gothique, puis la *Nativité*, dans la chaumière de Bethléem, et, entre les deux épisodes, les bergers avertis par un ange que le Sauveur a pris une forme mortelle : ils se mettent alors en chemin pour aller lui rendre hommage et lui offrir des dons agrestes. Cependant les Mages, descendus des hauts lieux qui les rapprochaient du ciel, commencent leur pieuse expédition avec une troupe de cavaliers : on distingue parfaitement chaque cortége. Bientôt ils font leur entrée à Jérusalem et vont trouver le roi Hérode, pour lui demander où est l'enfant merveilleux. Le prince ordonne le massacre des Innocents, qui est exécuté à l'instant même, et que le peintre a figuré dans tous ses détails. Enfin les voyageurs atteignent leur but : la chaumière de gauche, où vient de naître le Messie, est exactement reproduite, et les souverains fabuleux y adorent le petit Emmanuel. C'est la composition principale ; Memlinc y a déployé tout son mérite : les groupes des serviteurs, formant l'escorte, sont notamment très bien représentés. On voit ensuite les rois de l'Orient s'acheminer vers la mer, en atteindre les rivages, s'embarquer dans plusieurs chaloupes pour gagner des vaisseaux à trois mâts, dont les voiles sont gonflées, dont les banderolles flottent au vent. Une autre

Digitized by Google

série d'images en miniature, placées à droite, nous fait voir la résurrection du Christ, s'élancant hors du tombeau malgré les soldats qui l'environnent; un peu plus loin, son apparition à Madeleine; puis, successivement, les pèlerins d'Emmaüs, l'Ascension, la Pentecôte, l'Apparition du Christ à sa mère, la Mort de la Vierge et son Assomption. Tant de motifs et de personnages sur un même tableau!

Près de la cabane où vient de naître Jésus, on voit le donateur, qui regarde pieusement par une fenêtre; près de la Descente du Saint-Esprit est agenouillée la donatrice; tous les deux ont le type flamand et portent un costume flamand. Comme leurs armoiries sont peintes à côté d'eux, il serait facile de découvrir leurs noms et leurs titres; beaucoup de personnes, dans les Pays-Bas, ont étudié le blason, science négligée presque partout ailleurs.

Malgré le nombre étonnant des sujets et la multiplicité des personnages, les figures n'encombrent pas le champ du tableau, qui conserve une grande netteté d'exposition et un intérêt soutenu d'épisode en épisode. Jamais aucun artiste peut-être n'a révélé un plus grand talent de combinaison. Beaucoup d'acteurs sont charmants, mais, réduits aux proportions de la miniature, enfermant le peintre dans un cercle très borné, ils produisent peu d'effet. L'immense paysage aussi est plus singulier que beau : il a jusqu'à un certain degré l'aspect d'une carte géographique. L'auteur, par un colossal effort, a obtenu un faible résultat. C'était une conséquence logique de son programme. Il n'a pu même concentrer la lumière, qui se trouve forcément éparpillée sur tous les points de la surface.

Digitized by Google

Le poème de Turin, les *Douleurs et la Passion du Christ*, n'embrasse pas un moins grand nombre de données : on y voit le Fils de l'homme entrant à Solyme, les Vendeurs chassés du temple, la Cène, la Prière au jardin des Oliviers, l'Arrestation, le Jugement, la Flagellation, le Couronnement d'épines, l'*Ecce Homo*, la Marche au Calvaire, le Crucifiement et la Descente de croix, la scène du *Noli me tangere*, les Pèlerins d'Emmaüs, à droite et à gauche enfin le donateur et la donatrice. Réunir tant d'actes successifs dans un même espace, c'est un problème qui étonne l'imagination et qui paraît insoluble. Memlinc cependant l'a résolu, mais non sans y perdre quelques-uns de ses avantages : l'épopée de Turin a les mêmes défauts que celle de Munich.

Courons maintenant vers le nord, entrons dans la vieille cité de Lubeck, autrefois la capitale de la ligue hanséatique. Ses continuelles relations avec les Pays-Bas, pendant les quinzième et seizième siècles, lui fournirent des occasions multipliées d'acquérir les chefs-d'œuvre qu'on exécutait alors. La réforme luthérienne, n'éprouvant point pour les images la même aversion que le calvinisme, a respecté les productions du pinceau. Un grand nombre de précieuses peintures, transportées jadis à Lubeck, ornent encore les églises, spécialement l'église Notre-Dame. La plus belle et la plus importante, parmi celles qui animent le dernier monument, décore la chapelle Greveraden. C'est un polyptyque de Memlinc et même une de ses œuvres capitales. L'extérieur des ailes, suivant l'usage, figure l'Annonciation, début du poème évangélique. Quoi-

Digitized by Google

qu'on ait représenté à l'infini la scène du divin message, nul artiste peut-être n'a eu la main si heureuse. La Vierge et Gabriel exposent à la vue charmée des formes sveltes et pleines de noblesse, une attitude gracieuse, des traits délicats, des têtes ravissantes, que distingue la plus aimable expression. L'intérieur de ces premiers volets (car il y en a d'autres) est occupé par saint Blaise et saint Gilles, celui-ci accompagné de son chevreuil, probablement les patrons du donateur. Entre les deux saints, on voit les faces externes d'une seconde paire de vantaux, où saint Jean-Baptiste montre du doigt l'agneau emblématique, où saint Jérôme tire une épine de la patte du lion, qui devint depuis son compagnon fidèle. Ces quatre personnages merveilleusement exécutés forment une seconde introduction, pour ainsi dire, un second vestibule du sanctuaire. Le prophète, qui ressemble beaucoup au même personnage peint sur l'aile gauche du fameux retable de Munich, paraît effectivement placé là comme l'annonciateur de la doctrine évangélique, dont saint Jérôme, par sa traduction de la Bible, fut le propagateur.

Si l'on ouvre cette deuxième paire de battants, on aperçoit enfin la donnée centrale, le mystère de la Passion.

Le dernier plan de l'aile droite, selon la méthode si chère à Memlinc, nous montre d'abord le Sauveur au jardin des Oliviers, puis, dans un ordre successif, en se rapprochant du spectateur, le Baiser de Judas, Saint-Pierre coupant l'oreille de Malchus, un apôtre prenant la fuite, l'entrée du Messie à Jérusalem, son arrivée dans la maison de Caïphe, Pilate se lavant

Digitized by Google

les mains, la Flagellation, le Couronnement d'épines, l'*Ecce homo*, enfin, sur le devant, la Marche au Calvaire. Comme dans le *Spasimo* de Raphaël, le cortége vient de franchir une porte, mais le Rédempteur ne s'affaisse pas sous l'instrument lugubre; son effort pour en soutenir le poids est rendu, au contraire, de la façon la plus vraie et la plus saisissante (1). Un valet de bourreau, un grand coquin à mine triviale, qui précède le Christ, le tire par une corde attachée aux flancs du Sauveur. Martin Schœn, ayant jugé avec raison ce motif très dramatique, l'a reproduit sur une de ses gravures, et beaucoup d'autres l'ont imité comme lui. Dans un angle, tout à fait au premier plan, on voit le donateur agenouillé. Devant lui, un chien et une grenouille s'examinent l'un l'autre, suivant la coutume, si répandue au moyen âge, de mêler les éléments comiques aux plus graves conceptions.

Le panneau du milieu représente le Sauveur crucifié entre les deux larrons, grande scène à laquelle prennent part trente-cinq personnages. Tous les incidents que rapportent les évangélistes se trouvent là mis en scène et habilement groupés. La barbarie du centurion, qui perce le côté du Rédempteur évanoui, excite parmi les femmes les plus violentes manifestations de douleur. La Vierge mère tombe en syncope; Jean et Marie Cléophas la soutiennent; Marie Salomé se tord les bras, et Madeleine agenouillée lève ses mains jointes vers le Fils de l'homme, avec une expression désespérée. Bien différents sont les

(1) *Kunstblatt*, année 1846, nº 28.

Digitized by Google

soldats : uniquement préoccupés d'un gain sordide, ils se disputent le manteau du prophète et le jouent aux dés. Mais saint Longin, qu'une lumière soudaine vient d'éclairer, témoigne sa foi par une sublime expression de visage et par l'attitude la plus éloquente. Tout près de lui, comme pour former contraste, reparaît l'élément comique et trivial : derrière un cavalier, sur la croupe de sa monture, un singe fait la grimace, parce qu'un jeune homme cherche à lui enlever un fruit. Un paysage couronné de montagnes d'un bleu pâle, accusant très bien la distance, et un quartier de la ville sainte composent le fond du tableau : dans la partie supérieure, les ténèbres descendent pour voiler la lune et le soleil. Le chiffre 1491, tracé en bas du panneau, a une grande importance : il prouve que Memlinc exécuta cet ouvrage à la fin de sa vie, lorsqu'il était parvenu au zénith de son talent, lorsque ses goûts se révélaient de la façon la plus énergique.

Sur l'aile gauche, où le récit continue à partir du premier plan, on voit d'abord Joseph d'Arimathie et Nicodème portant le divin cadavre au tombeau, suivis par la mère du Sauveur et par Madeleine, livrées toutes deux à un profond désespoir. Derrière ce premier groupe s'échelonnent et s'enfoncent dans l'espace la Résurrection du Christ, son apparition à Madeleine, l'entretien où cette dernière en fait confidence à Marie Cléophas, l'incrédulité de saint Thomas, la rencontre des pèlerins d'Emmaüs, le souper du Fils de l'homme avec eux, son apparition au bord du lac de Tibériade, enfin son ascension, dénoûment glorieux d'une vie inquiète et agitée.

Digitized by Google

A l'horizon, sur les deux volets intérieurs, les nuances dorées, les tons chauds et lumineux qui embellissent les premières peintures de Memlinc, sont remplacés par des teintes froides et rougeâtres d'un effet moins agréable. Dans les types, dans le goût du dessin et dans les accessoires, ce polyptyque ressemble principalement aux *Gloires et aux triomphes du Sauveur*, que possède Munich; par la nature des données, il rappelle surtout la grande composition de Turin. La finesse des contours, la beauté des lignes, la délicatesse de l'exécution, la douceur du ton local dans les chairs, qui reproduit le moelleux de la couleur italienne, donnent à ce chef-d'œuvre un prestige insolite. Transporté, selon toute apparence, de l'atelier du peintre dans la cathédrale de Lubeck, il a pu, en quelque sorte, défier le temps : nul retable de cette époque n'est mieux conservé. Un nettoyage, quelques réparations jugées nécessaires ont été faits, il y a vingt-cinq ans, par un nommé Milde, avec une grande réserve et une louable dextérité (1).

Un peintre aussi habile que Memlinc ne pouvait manquer de réussir dans le portrait. Nous avons déjà signalé d'admirables effigies sur ses tableaux votifs. Nous ne passerons point en revue ses productions de ce genre, mais nous devons signaler une tête merveilleuse que possède la galerie de Florence. Elle a d'autant plus d'intérêt pour nous qu'elle porte une date, celle de 1487, et qu'on peut la classer dans une étude chronologique du talent de Memlinc. C'est une tête singulière, un jeune homme imberbe,

(1) *Kunstblatt*, année 1846, n° 28.

Digitized by Google

d'une douceur presque féminine. Il a les mains jointes devant un livre de prières appuyé contre la base d'une colonne. Une vie profonde anime ses grands yeux tranquilles, bienveillants et rêveurs, sa figure pieuse et expressive. Le front est pur, mais peu développé; la bouche, élégante et fine; le nez, le menton s'accentuent comme il convient au sexe fort, mais en lignes délicates. La chevelure crêpée, abondante et légère, flotte comme une vapeur autour de ce calme visage, et tombe sur la nuque. L'ensemble de la physionomie, aussi bien que chaque détail, révèle une sentimentalité inoffensive et poétique. Le travail est poussé jusqu'aux dernières limites de la finesse : les cheveux, les poils du collet de fourrure sont exécutés l'un après l'autre. Par une chance peu commune, ce tableau exquis a été gravé d'une manière non moins parfaite : aucun tableau primitif des Pays-Bas n'est aussi bien reproduit. Et, chose étrange, c'est un Italien, le professeur G. Marri, de Florence, auquel un chef-d'œuvre a inspiré un autre chef-d'œuvre. Il a lutté de précision, de finesse, de patience, de moelleux avec le peintre, et il a réussi. Ajoutons que le caractère du style est admirablement conservé.

On doit croire que Memlinc a exécuté un certain nombre de miniatures, comme presque tous les artistes de son époque : la délicatesse de sa main le rendait spécialement propre à traiter ce genre. Mais on ne connaît pas une seule image sur vélin qu'on puisse lui attribuer avec certitude. Depuis longtemps il passe pour avoir exécuté un grand nombre de celles qui ornent le fameux bréviaire du cardinal Grimani.

Digitized by Google

C'est malheureusement une erreur, et même une sorte de mystification assez plaisante, comme on va le voir. Donnons d'abord quelques renseignements sur le manuscrit.

Dans la première moitié du seizième siècle, en 1521, il appartenait au cardinal Grimani, riche et célèbre amateur, qui l'avait acheté d'un Sicilien nommé Antoine, pour la somme alors très importante de cinq cents sequins. Il le légua en mourant à son neveu Marino, patriarche d'Aquilée, mais stipula qu'après lui cette noble succession reviendrait à l'État et serait placée dans le trésor. L'héritier de Marino, le patriarche Jean Grimaldi, obtint pourtant la permission de garder le volume pendant toute son existence et ne le délivra au Grand Conseil que peu de jours avant de quitter ce monde : il l'avait enfermé dans un coffre d'ébène richement orné de pierres précieuses. On le conserva longtemps à la bibliothèque Saint-Marc avec un soin extraordinaire; on le porta ensuite au trésor de l'église du même nom, où il se trouve actuellement.

C'est un petit in-folio du meilleur parchemin. Toutes les grandes lettres sont plus ou moins revêtues d'or, embellies de figures; toutes les marges latérales contiennent de merveilleuses arabesques, guirlandes de fleurs et de fruits, oiseaux, papillons et autres objets. Quelques feuilles, marquant les divisions de l'ouvrage, sont entièrement couvertes de miniatures, qui représentent des sujets tirés de la vie des saints : au commencement on voit les douze mois, parmi lesquels brille surtout le mois de mai, le hérault du printemps. Les têtes, les édifices, les pay-

Digitized by Google

sages ont un caractère évidemment néerlandais, et la composition, le dessin, l'expression des tableaux historiques font naître une surprise d'autant plus grande que l'échelle en est plus restreinte. D'après le Voyageur anonyme, cent vingt-cinq de ces miniatures auraient été faites par Gérard de Gand, un même nombre par Liévin d'Anvers et... par Memlinc : les années ont rendu le chiffre illisible dans le manuscrit. « Ce qu'on loue le plus, ajoute-t-il, ce sont les douze mois et spécialement le mois de Février, où un enfant qui pisse dans la neige, la rend jaune; et la campagne est toute blanchie par la neige et la glace (1). »

Il faut rappeler d'abord que le bréviaire du cardinal Grimani renferme seulement quatre-vingts images, les douze vignettes du calendrier, qui sert d'introduction, et soixante-huit grandes miniatures. L'énumération de l'inconnu est donc tout à fait arbitraire : il indique deux cent cinquante aquarelles, plus les tableaux à la gouache exécutés par Memlinc; si ce dernier avait seulement travaillé autant que ses collaborateurs, cela ferait 375 illustrations, c'est à dire plus de quatre fois le nombre réel contenu dans le livre d'Heures. Quant à l'observation sur le mérite exceptionnel du *mois de Février*, où un petit garçon pisse dans la neige, c'est une remarque digne d'un charcutier en voyage, d'un marchand de volaille ou d'oignons brûlés. Le volume renferme des miniatures, non seulement très bien faites, mais d'un noble caractère : au milieu d'œuvres pareilles, il faut être

(1) *Notizia d'opere di disegno*, p. 77 et 78.

Digitized by Google

doué d'une sottise mémorable, pour concentrer toute son attention sur un détail minime et grossier. Cela me rappelle deux compagnons qui marchaient devant moi, dans une rue de Malines, et que j'entendais causer. — « Vois-tu, dit l'un d'eux à son camarade, il est toujours utile de voyager; moi, par exemple, j'ai été à Paris : eh! bien, j'y ai vu deux petites souris blanches, qu'un homme montrait dans une cage. »

Examinons donc plus sérieusement ce manuscrit. On y observe tout d'abord deux séries bien distinctes, qui ne datent pas de la même époque : le calendrier forme la partie la plus ancienne, les autres miniatures forment la seconde partie, postérieure d'au moins trente ans. La décoration du volume fut entreprise d'abord, puis suspendue, comme il arrivait fréquemment pour des ouvrages si coûteux et d'une si lente exécution (1). Dans les vignettes des douze mois, on observe les costumes, les ameublements, le style d'architecture en vogue sous les princes bourguignons : les personnages portent des poulaines à longues pointes. En tête du mois de janvier se trouve un homme assis dans une chambre gothique, le dos au feu, le ventre à table, près d'un dressoir où sont étalés des hanaps et d'autres vases du quinzième siècle. La perspective est partout assez mal faite et trahit encore l'inexpérience d'un art pri-

(1) Nous avons cité plus haut un manuscrit de la Bibliothèque de Bourgogne, le *Pontificale* portant le nº 9215, orné jusqu'à la page 109 pendant le quatorzième siècle, terminé au quinzième par Rogier van der Weyden.

Digitized by Google

mitif. Au mois d'avril, une cité que l'on découvre dans le lointain doit être Bruges.

Quand paraissent les grandes illustrations, tout change. On voit nettement s'accuser les modes, le goût, les formes architechtoniques du seizième siècle naissant. Je n'ai jamais été à Venise, pour diverses causes, et n'ai pu étudier les miniatures originales; mais un artiste vénitien a reproduit en *fac-simile* les quarante plus belles, trente-sept pour M. Curmer et quatre pour M. Ambroise Firmin Didot (une des images se trouve copiée deux fois, celle où argumente sainte Catherine d'Alexandrie). Ces imitations parfaites de M. Prosdocimi, je les ai vues, et elles m'ont causé une des plus violentes surprises qu'un amateur et un historien des beaux-arts puisse éprouver.

En effet, tous les critiques d'Allemagne, de France, et des Pays-Bas ont admis comme un renseignement indubitable, comme une espèce de révélation la note inconsidérée du Voyageur anonyme. Louis Schorn a publié une description du bréviaire, en la prenant pour unique base; M. Waagen a fait paraître dans le *Kunstblatt* (1) un article détaillé, où il lui accorde également une foi implicite, où il attribue toutes les illustrations du manuscrit à Memlinc, à Gérard van der Meire, ce faux Gérard qu'on supposait élève de de Jean van Eyck, et à Liévin de Witte, autre personnage fabuleux, que l'on croyait du même temps. Il fait, en outre, des efforts courageux et inutiles, dans le but de démontrer que le livre d'Heures fut

(1) 7 octobre 1847, n° 49.

Digitized by Google

exécuté pour Marie de Bourgogne, morte le 27 mars 1482, à l'âge de vingt-cinq ans.

Or, la première miniature que me montra M. Ambroise Didot, renverse complétement ces données, met en déroute les assertions du Voyageur anonyme. Elle représente la dispute de Ste Catherine d'Alexandrie, combattant les orateurs et philosophes païens. La controverse a lieu dans une place publique, devant l'incrédule empereur, appuyé sur la balustrade d'une galerie; cette balustrade, cette galerie et tout le monument sont d'un style Renaissance très tourmenté. La logicienne, debout, faisant le geste d'une personne qui argumente, c'est à dire posant l'index de sa main droite sur le pouce de sa main gauche, est environnée de ses contradicteurs. Derrière le cénacle en plein air, on aperçoit une ville, où des motifs d'architecture ogivale se mêlent à des motifs compliqués dans le goût de la Renaissance. Un pareil amalgame suffirait pour dater la miniature : il annonce le commencement du seizième siècle. Pendant que je faisais cette observation, je lus avec étonnement sur une frise, qui couronne la porte d'un hôtel fortifié, le mot suivant, écrit en gros caractères :

GOSART.

Gossart! Jean de Maubeuge! comme ce nom me transportait loin de Philippe le Bon, de Charles le Téméraire et même de sa fille! Et pour qu'il ne restât pas le moindre doute sur l'origine de son œuvre, l'artiste l'a signée une seconde fois (1). Au bas d'une robe

(1) Le son de la lettre *s*, quand elle se trouve placée entre deux

Digitized by Google

verte portée par un antagoniste de sainte Catherine, parmi d'autres mots qui n'ont peut-être pas été copiés d'une manière bien exacte, sont nettement inscrites ces deux syllabes :

MABV|

Un pli de la robe cache la fin du mot, comme sur le *Jugement dernier* du même artiste que possède le musée de Cassel, mais il est facile de deviner, de compléter cette nouvelle indication et de lire :

MABUSIUS

Gossart de Maubeuge : on ne pouvait souhaiter un renseignement plus net.

Une des miniatures qui appartiennent à M. Curmer offre un indice moins précis, mais d'une grande importance pour l'histoire de l'art. Elle représente la Circoncision : au dessous des personnages, sur le pavé du temple, se trouve un B de grande dimension. Il désigne d'une manière presque certaine Bernard van Orley, lequel habita l'Italie pendant plusieurs années, en même temps que Gossart. Le manuscrit, d'après une foule de signes et de présomptions que j'indiquerai dans mon chapitre sur Jean de Maubeuge, doit effectivement avoir été enluminé

voyelles, n'était pas bien déterminé au seizième siècle, même en France, même longtemps après l'époque où vivait Jean de Maubeuge. Les Flamands disent encore *Parissien* pour *Parisien*, *tamisser* pour *tamiser*.

Digitized by Google

au delà des Alpes. Le lecteur, je pense, ne conservera aucun doute à cet égard. Je me contenterai pour le moment d'une assertion générale : les vignettes du calendrier n'ont pas le moindre rapport avec le style de Memlinc, les grandes miniatures sont dans le style de transition qui caractérise les premiers travaux du seizième siècle, de Jean Gossart et de son contemporain Bernard van Orley.

Je m'aperçois, au moment de terminer cette longue étude, que j'ai oublié la charmante et poétique Annonciation du Musée d'Anvers (1). On a voulu en faire honneur à Van der Weyden le père, et le catalogue la lui attribue. Mais une œuvre si exquise dépasse de beaucoup sa portée (2). Jamais rayons de lumière plus doux et plus moelleux n'ont éclairé un intérieur. La colombe qui plane dans un de ces rayons, produit un effet magique. On s'arrête à contempler la douce Vierge au front spacieux, Gabriel vêtu d'une longue robe et portant un sceptre comme un roi, et la chambre mystérieuse où il délivre son message. Un lit de pourpre, à ciel et à rideaux verts, occupe le fond de la pièce. Mais le courage me manque pour décrire cette ravissante miniature, grande comme une page in-8°. Que sont de vaines paroles, image d'une image, auprès d'aussi délicates merveilles? Les

(1) N° 33.

(2) Il faut dire pourtant qu'elle a plusieurs points de similitude avec les tableaux de Rogier van der Weyden. Gabriel porte une robe blanche, aux teintes bleuâtres, qui est tout à fait dans son goût; les vêtements des deux personnages ont, en outre, cette ampleur hyperbolique dont il ne pouvait se déshabituer. Mais n'oublions pas que Memlinc fut son élève.

Digitized by Google

mots ne sauraient lutter contre la peinture : ils demeurent vagues, froids et ternes, quand on s'efforce de les rendre précis et colorés. L'historien avoue son impuissance; le lecteur se fatigue de pâles esquisses, dont il distingue à peine le trait. Qu'il aille donc lui-même devant ces compositions brillantes, qu'il en goûte le charme profond, la douceur intime : nul autre hommage ne vaut celui-là, nul attrait n'égale celui d'un chef-d'œuvre, et personne ne loue aussi bien les artistes que les enfants de leur génie.

Memlinc dut former des élèves et même, si l'on calculait d'après son mérite, il devrait en avoir formé beaucoup. Les seuls renseignements, que l'on ait trouvés à cet égard, sont pourtant deux inscriptions dans le registre de la corporation de Saint-Luc; les voici, traduites du flamand : « Chez maître Jean van Memmelinghe, un apprenti, du nom de Jean Verhanneman, fils de Nicolas, enfant légitime, reçu le 8 mai 1480. — Chez maître Jean van Memmelinghe, un apprenti, du nom de Jacques vander Meersch, fils de Pasquier, reçu le ..... 1483. » La date du mois est illisible.

Voilà tout ce que nous savons sur ces deux pupilles du grand homme. Auquel des deux faut-il attribuer le *Martyre de saint Hippolyte*, conservé dans l'église Saint-Sauveur, à Bruges? On ne peut le dire encore. La facture a des analogies évidentes avec la manière de Memlinc, le travail est inférieur à son exécution. Cette double circonstance doit faire juger le retable de son école et non de sa main. Les personnages ont d'ailleurs une conformation vicieuse que nous avons

Digitized by Google

déjà signalée (1) : ce sont des espèces de bassets, avec une taille très longue et de courtes jambes : leur difformité se trahit même sous les robes et les manteaux. Cette anomalie étrange ne déprécie aucune œuvre de Memlinc.

A d'autres égards, néanmoins, le style du triptyque rappelle si exactement sa manière, que, depuis deux siècles déjà, on l'en regarde comme l'auteur. Un inventaire de la cathédrale, fait en 1694, qui se trouve maintenant à l'évêché de Bruges, contient ce passage : « Dans la chapelle de Saint-Sylvestre, on voit la peinture d'un homme tiré à quatre chevaux, laquelle est du fameux Jean Emlynck. »

Le *Martyre de saint Hippolyte* fut exécuté après l'année 1494. Sur l'aile droite, en effet, se trouvent peints les donateurs, Hippolyte de Berthoz et sa femme Élisabeth Hugheins. Or, quand on feuillete les actes du chapitre de Saint-Sauveur, on y trouve mentionnée la fondation d'une messe anniversaire « pour le repos de l'âme de Pierre Denys, époux défunt de dame Lysbette, fille de feu Jean Hugheins, actuellement la compagne légitime d'Hippolyte Berthoz (2). » L'engagement est daté de 1494, sans désignation de mois et de jour, mais plusieurs indices permettent de le rapporter au 16 mars. Berthoz, qui figure dans les comptes de la municipalité dès 1467-1468, parmi les rentiers auxquels la ville payait des intérêts annuels, devint conseiller de Philippe le Beau et mourut en 1502. Le 18 mars 1504, Élisabeth Hu-

(1) Tome III, p. 300.
(2) *Acta capituli*, tome I (1480-1506), fol. 120.

Digitized by Google

gheins fit don à la cathédrale de terrains situés dans la commune de Zophem, à condition que le clergé de l'église chanterait tous les jours pendant la grand'-messe, au moment de l'élévation, l'hymne fameux : *O salutaris hostia*, en mémoire de ce second mari. Le triptyque donc ne peut avoir été peint avant l'année 1494, et l'on sait que Memlinc termina ses jours en 1495 (1).

Le donateur de ce retable voulut naturellement qu'il fût consacré à son patron, officier romain converti par saint Laurent, puis torturé devant l'empereur Décius. Le panneau du milieu figure le martyre de l'apôtre : on va l'écarteler; les liens entourent ses membres, les chevaux sont prêts et s'élancent, mais le supplice qui débute n'a pas encore disloqué le saint; plus tard, ce serait un spectacle effroyable, que le peintre a voulu nous épargner. Le corps maigre et nerveux du capitaine résiste : sa figure se contracte, ses yeux s'injectent de sang, il ouvre la bouche et jette des cris terribles, mais lève au ciel des regards pleins d'espérance; son visage reste noble, en exprimant une affreuse émotion. Comme les Grecs, les anciens Flamands ne laissaient ni la douleur, ni aucune passion détruire l'harmonie des lignes. C'est une loi essentielle de la sculpture et de la peinture, parce que c'est une loi essentielle du beau. Les artistes belges et hollandais ne sont donc pas aussi réalistes qu'on veut bien le dire : leur goût fin et délicat verse toujours sur leurs tableaux

(1) *Description historique de la cathédrale Saint-Sauveur* (en flamand), par Charles Verschelde, pag. 69 et 70 (Bruges, 1863).

Digitized by Google

quelque lumière idéale. Le paysage, dans lequel le peintre a groupé la victime et les bourreaux, manque de perspective; le terrain, au lieu d'être incliné ou horizontal, semble monter perpendiculairement vers le ciel; mais les arbres sont traités à la manière de Memlinc. Le volet droit, où figurent les donateurs, rappelle aussi complétement sa facture.

Les chevaux qui tirent saint Hippolyte sont de purs chevaux flamands, lesquels unissent des formes vigoureuses à une certaine délicatesse de lignes; le baron de Keverberg s'était imaginé qu'ils ressemblaient aux chevaux antiques possédés par Venise; croyant d'ailleurs le retable de Memlinc, il en avait induit que le grand homme connaissait la terre des papes, y avait suivi Rogier van der Weyden (1). Ces hypothèses, construites l'une sur l'autre, s'écroulent comme un échafaudage de pièces mal ajustées.

Le volet gauche représente une scène encore inexpliquée de la vie du martyr; à l'extérieur des ailes sont peintes les statues de saint Hippolyte, sainte Élisabeth de Hongrie, saint Charles et sainte Marguerite. Ces derniers patrons associent à l'œuvre pieuse Charles Berthoz, que le donateur avait eu d'un premier mariage, et sa femme Marguerite : leurs écussons les signalent.

Ce triptyque avait souffert de nettoyages et de repeints; en 1864, un incendie a failli le détruire : la flamme y a laissé des traces obscures, a boursoufflé ou craquelé certaines parties. Espérons que tôt ou tard on trouvera un moyen de reproduire

(1) *Ursula, princesse britannique*, pag. 115 et 116.

Digitized by Google

exactement les tableaux, comme on réimprime les livres. La photographie peut déjà en conserver l'agencement, les formes, les lignes, les expressions, le clair-obscur; une dernière invention permettra quelque jour d'en éterniser la couleur. Le procédé de M. Kellerhoven atteint ce but; mais il est coûteux, difficile et très lent.

Œuvres de Memlinc

BRUGES

1. Le Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie, panneau central d'un retable : le volet gauche représente la mort de saint Jean-Baptiste; le volet droit, saint Jean l'Évangéliste dans l'île de Pathmos. A l'hôpital Saint-Jean. 1479.

2. L'Adoration des Mages, panneau central d'un retable; un volet figure la Nativité; le second, la Présentation au temple. A l'extérieur on voit saint Jean-Baptiste, ayant près de lui son agneau; sainte Véronique portant le voile qui sert à la désigner. Dans la collection de l'hôpital Saint-Jean.

3. Châsse de sainte Ursule. Elle est en bois sculpté, entièrement doré, sauf dans les endroits que décorent les peintures. Douze miniatures, grandes ou petites, ornent les façades, les pignons et la toiture. Même collection.

4. Un diptyque représentant, d'une part, la Vierge et l'enfant Jésus; de l'autre, Martin van Newenhoven. Même collection.

Digitized by Google

5. La Sibylle Zambeth. Ouvrage douteux. Même collection.

6. Triptyque dont le milieu figure la Descente de croix. L'intérieur des volets représente sainte Barbe et Adrien Reims, frère hospitalier, directeur de l'hospice. Les initiales A. T. R. qu'on voit sur ce tableau rendent très douteux qu'il soit de Memlinc. Même collection.

7. Saint Christophe, panneau central, daté de 1484. Sur les ailes, les donateurs et leurs enfants. A l'Académie.

ANVERS

8. L'Annonciation. Le nouveau catalogue attribue à Rogier van der Weyden cet admirable travail, qui a effectivement beaucoup d'analogies avec sa manière, mais qui me semble dépasser la mesure de son talent. Il ne faut pas oublier que Memlinc fut son élève et dût conserver dans sa facture des traits de ressemblance avec le style de son maître. Au Musée.

BRUXELLES

9. Portrait de Guillaume Moreel, bourgmestre de la ville de Bruges. Au Musée, nº 21.

10. Portrait de Barbara van Vlaendenberg, autrement dite de Herstvelde, femme du précédent. Même collection, nº 22.

Ces images, qui sont d'une pâte magnifique, ont tous les caractères du style de Memlinc. Les armoi-

Digitized by Google

ries et les noms des deux personnages se trouvent derrière les panneaux.

11. Portrait d'un inconnu. Œuvre secondaire, mais qui est bien dans le style de Memlinc. Au Musée, n° 23.

LA HAYE

12. Sur un sol inégal, couvert de gazon et de fleurs délicatement exécutées, saint Étienne, debout, porte des pierres dans un pan de sa robe et tient dans sa main gauche un caillou. Au second plan, on voit la scène de son martyre. Jésus, entouré d'une gloire, occupe le haut du ciel. Tableau qui se trouvait jadis chez le roi de Hollande.

13. Le Repos en Égypte. Marie, assise au bord d'une route, porte sur ses genoux le Christ enfant, qui tient dans sa main droite une noisette. Saint-Joseph, à distance, cueille des noix, après avoir déposé son bâton sur le sol. Jadis chez le roi de Hollande.

14. Portrait d'une jeune dame, ayant une robe noire, serrée à la taille par une ceinture jaune. Le fond du tableau porte cette inscription :

OBYT AN° DNI 1479.

Ce tableau, acquis à Bruges en 1818, provenait de l'église Saint-Donatien, où il ornait un monument sépulcral. Jadis chez le roi de Hollande.

Je ne connais pas les noms des personnes qui ont acheté ces trois ouvrages.

Digitized by Google

LONDRES

15. Portrait d'un moine, vêtu d'une robe noire, les mains jointes, les cheveux taillés en forme de couronne. A sa droite, un pilier gothique aux nervures multipliées; derrière lui, un terrain montant, au delà duquel se dressent le clocher de l'église Notre-Dame, à Bruges, et un autre clocher, qui paraît être celui de Saint-Sauveur. Ciel sans nuages, gris dans le haut, qui passe au blanc vers l'horizon. La tête, pleine d'expression et de gravité, est modelée avec une grande finesse. La beauté du coloris, la fermeté du dessin, la vigueur des tons rendent digne de Memlinc ce morceau, qui rappelle complétement sa manière. Il appartenait jadis au prince de Wallerstein, ambassadeur de Bavière à Paris, chez lequel j'ai pris les notes qu'on vient de lire : il doit se trouver actuellement dans le château de Kensington, le prince Albert ayant acheté la collection du seigneur bavarois.

SHREWSBURY

16. Marie avec son fils dans une chambre gothique; devant elle s'agenouille le donateur; derrière elle se tient debout saint Jérôme. Tableau qui appartenait jadis à M. Campe, de Nuremberg, et orne maintenant le château d'Altontower, résidence du comte de Shrewsbury (Passavant : *Kunstreise durch England und Belgien*, pag. 218).

Digitized by Google

BERLIN

17. La Vierge et l'enfant Jésus. Tableau qui n'inspirera de doutes à personne : le type de la mère et celui du fils, le ciel, la verdure, tout rappelle le goût et les habitudes de Memlinc. C'est aussi le ton doux et harmonieux de sa couleur. Ajoutons qu'il faut classer ce travail parmi les bons ouvrages du maître. La Vierge est noble, douce, réfléchie : elle a une bouche d'une élégance remarquable. On n'a pas fait au quinzième siècle de tête mieux dessinée que celle de Jésus; les formes en sont d'ailleurs vivement accusées. Il a l'oreille belle, de légers cheveux blonds, soyeux, presque blancs. Si les jambes laissent à désirer, le torse est d'un assez bon dessin. Une grande sérénité règne dans ce tableau, d'ailleurs parfaitement conservé. Au Musée, nº 528.

MUNICH

18. Triptyque, dont le milieu représente l'Adoration des Mages, l'aile gauche saint Jean-Baptiste dans le désert, l'aile droite saint Christophe au milieu du fleuve. Sainte Catherine et sainte Barbe, figurées comme des statues et peintes en grisaille, occupent le dehors des volets. Au Musée, nºs 48, 49 et 50.

Ce retable décorait autrefois un oratoire, dans l'hôtel de la famille Snoy, à Malines, pour laquelle l'auteur l'avait exécuté. Le plus jeune des frères Boisserée le trouva, en 1812, tel que le peintre l'avait

Digitized by Google

livré; on lui dit qu'il existait depuis 340 ans, ce qui en fixerait la date à l'année 1472. Il fut acheté en 1814 pour la collection des deux frères.

19. Les Triomphes du Christ. Au Musée, n° 63.

Ce tableau décorait jadis la chapelle des Tanneurs, à Bruges, et y resta jusqu'en 1780. Après cette date, les compagnons l'offrirent, comme un don précieux, au gouverneur général des Pays-Bas. En 1813, il appartenait à la famille Brion, de Bruxelles, qui le vendit aux frères Boisserée. On pense que cette œuvre capitale fut exécutée vers 1488, postérieurement à la châsse de sainte Ursule.

20. Saint Jean-Baptiste assis dans le désert, avec un agneau à ses pieds. Même collection, n° 105. Tableau qui porte une fausse signature et une fausse date, suivant lesquelles Hugo van der Goes l'aurait exécuté en 1472.

LUBECK

21. Polyptyque avec plusieurs volets articulés, se repliant l'un sur l'autre : le panneau central et les ailes qui en sont le plus rapprochées figurent la Passion. A l'église Notre-Dame, dans la chapelle Greveraden. Voyez, plus haut, la description de cet ouvrage.

VIENNE

22. Tableau divisé en deux compartiments, l'un desquels représente la Crucifixion, l'autre la Résurrection du Sauveur. Quoique les personnages soient

Digitized by Google

un peu longs et maigres, ils ont une grâce magique et, sauf un jeune homme du premier plan, un naturel parfait dans leurs attitudes et leurs gestes. Les têtes respirent le sentiment le plus pur de la beauté; le modelé révèle un progrès important. La couleur lumineuse et harmonieuse séduit la vue. Le fini des accessoires, des étoffes et des armes, n'a été surpassé par aucun maître (*Betty Paoli*). Dans la galerie du Belvédère, nº 82.

23. Tableau attribué à Hugo van der Goes, mais qui a plutôt les caractères du style de Memlinc. D'une part, le sentiment est pieux, noble et intime; de l'autre, l'exécution a une naïveté, une sérénité charmantes. Marie, assise sur un trône dans la campagne, tient son fils, auquel un ange offre une pomme; en face de l'ange, le donateur. Rien ne saurait être plus aimable, plus séduisant que la figure ronde et potelée du visiteur surnaturel. Le paysage, comme dans toutes les œuvres contemporaines, est traité avec un soin extraordinaire. Il semble que les artistes, après avoir substitué une nature animée à l'éclat monotone des fonds d'or, ne pouvaient se lasser de reproduire les scènes champêtres; ils ornaient donc infatigablement leurs paysages de collines, d'arbres, de villes aux tours nombreuses, d'herbes, de ruisseaux et de fleurs (*Betty Paoli*). Dans la galerie du Belvédère, nº 6.

Sous le nº 8, dans la même salle, se trouve les ailes de ce panneau; mais elles sont remarquablement inférieures, et doivent avoir été peintes par un autre maître.

Digitized by Google

TURIN

24. Les Douleurs et la Passion du Christ, nombreux épisodes sur un même panneau. Dans le Musée.

FLORENCE

25. Portrait d'un jeune homme, qui prie, les mains jointes, devant un livre ouvert. Dans la Galerie des Offices. Gravé au burin par le professeur G. Marri.

26. La Madone et l'enfant Jésus, tableau d'une conservation admirable. Même collection.

PARIS

27. Deux panneaux réunis dans un même cadre; l'un figure saint Jean-Baptiste, l'autre sainte Madeleine, tous les deux debout. Ils ornaient jadis la collection du roi de Hollande. Au Musée du Louvre.

28. Famille de vingt personnes, agenouillée devant Marie et l'enfant Jésus. Chez le comte Duchâtel.

29. La Sainte Famille en voyage. Marie a un type de figure très allongé : le Christ louche d'une façon légère. Saint Joseph cueille des dattes. La maigreur de la verdure classe ce tableau parmi les œuvres les plus anciennes de Memlinc. Gazons dorés par l'automne, rochers calcaires minutieusement peints. Chez M. Rothschild.

30. Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie. Types dans le goût de Memlinc. Têtes charmantes, expressions pleines de piété, de douceur, de

Digitized by Google

décence et de componction; fronts intelligents, sérieux et pensifs; longs cheveux flottants du plus beau blond. Costumes splendides et d'une beauté de nuances admirable. Autrefois chez M. Quédeville, mort en 1852.

GRAVURE

31. Une gravure de Goltzius, représentant le Sauveur sur la croix, porte l'inscription suivante :

Joan. Memlinck inv. — Jul. Goltzius fec. — Vriendts excudit, 1556.

Attributions

1. Le catalogue de la grande exposition de Manchester (1857), attribue à Memlinc neuf tableaux que je ne puis nullement garantir : 1° la Vierge et le Christ enfant, au prince Albert; 2° même sujet, au comte de Burlington; 3° triptyque : dans le milieu, la Déposition de croix; sur un volet, saint Jacques de Compostelle; sur l'autre volet, saint Christophe; à M. J. M. Heath; 4° un saint tenant une flèche (saint Sébastien probablement), au comte Wemyss; 5° un triptyque, sans indication de sujet, à G. E. H. Vernon, esq.; 6° un diptyque, dont le panneau gauche représente la Crucifixion, le panneau droit Jeanne de France, femme de Jean II de Bourbon, agenouillée devant un prie-Dieu et plusieurs autres personnages; 7° aile d'un triptyque, ou l'on voit le donateur, saint Jean-Baptiste et saint Georges; au révérend J. M. Heath; 8° deux ailes d'un triptyque, sans indication de sujets, tableaux que possédait jadis M. Rogers;

Digitized by Google

maintenant à M. Vernon Smith. esq.; 9° portrait de l'artiste, à M. Wynn Ellis (supposition toute gratuite.)

Fausses attributions

1. L'Adoration des Mages, triptyque avec des figures à mi-corps; chez M[e] Chaix-d'Est-Ange, à Paris. Tableau sans valeur, qui n'est ni de Memlinc, ni d'aucun maître flamand; œuvre de pacotille.

2. Un vieux Chanoine de l'ordre de Saint-Norbert (Musée d'Anvers n° 35). Ce laid personnage sur fond olive, aux lignes dures, à la couleur sèche, ne dénote en rien le pinceau de Memlinc. Toute l'exécution a quelque chose de pauvre, une mesquinerie bien éloignée de son style. La manière est complétement identique avec celle du prétendu portrait de Philippe le Bon, qui porte le n° 34; puisque le catalogue attribue celui-ci à Rogier van der Weyden, pourquoi impute-t-il à Memlinc le n° 35?

3. Portrait d'un prince de Croy (Musée d'Anvers, n° 36). Le tableau est de Thierry Bouts.

4. Double diptyque, portant le monogramme C. H. et la date 1499 (Musée d'Anvers, n[os] 37, 38, 39 et 40). Memlinc, étant mort en 1495, ne peut avoir exécuté cet ouvrage.

5. Portrait du bâtard Antoine de Bourgogne, avec sa devise : *Nul ne s'y frotte*. M. Julius Hübner a écrit sur ce tableau un mémoire, où il l'attribue à Memlinc; mais il me paraît indigne du grand peintre et n'a d'ailleurs aucune analogie avec sa manière. Au Musée de Dresde, n° 529.

Digitized by Google

Tableaux perdus

1. La Sainte Famille, panneau central. Autrefois dans l'église des nonnes de Sainte-Élisabeth ou de Sion, à Bruxelles. (Descamps : *Voyage pittoresque*, etc., page 90.)

2. Marie et l'Enfant Jésus au milieu d'un paysage. Tableau mentionné par l'anonyme de Morelli, qui devait faire pendant au Saint Jean-Baptiste de Munich.

3. La Parabole du maître qui demande compte à ses serviteurs. Tableau mentionné par le Voyageur anonyme de Morelli.

4. Un petit tableau cité par Vasari, que Memlinc avait peint pour l'église *Santa Maria Nuova;* Guichardin en parle dans ces termes : « A ce Roger succéda en renom son disciple et apprentif Hansse, qui fit un excellent tableau pour les Portinari, que du présent tient le duc de Florence. »

5. Guichardin ajoute : « Et au mesme Medici feit le beau tableau de Careggi. » Careggi est un village situé à 3 kilomètres de Florence, où les Médicis avaient un château, bâti par Cosme l'ancien.

6. La Vierge affligée, dans un monument gothique, où l'on voyait sculptés sept différents traits de la vie du Christ. Autrefois dans le chœur de l'église Notre-Dame, à Bruges.

7. Sainte Barbe, volet. Autrefois dans l'église des nonnes de Sainte-Elisabeth ou de Sion, à Bruxelles. (Descamps : *Voyage pittoresque*, etc.)

8. Saint Jérôme en habit de cardinal, lisant dans une chambre; par la fenêtre et par la porte on dé-

Digitized by Google

couvrait un paysage et des édifices. Un paon, une caille, un plat à barbe y étaient peints de la manière la plus délicate. « Certaines personnes, dit le Voyageur anonyme, regardaient ce tableau comme une production d'Antonello de Messine, mais on l'attribuait ordinairement à Jean van Eyck ou à Memlinc, anciens artistes néerlandais. » Quelle confusion! Autrefois à Venise, chez Antoine Pasqualino.

9. Sainte Catherine, volet. Autrefois dans l'église des nonnes de Sainte-Élisabeth ou de Sion, à Bruxelles. (Descamps: *Voyage pittoresque*, etc., p. 90.)

10. Portrait d'Isabelle de Portugal, seconde femme de Philippe le Bon, peint en 1450. *Anonyme de Morelli.*

11. Portrait à l'huile de Jean Memlinc, fait au miroir par lui-même, vers l'âge de soixante-cinq ans. *Anonyme de Morelli.*

Digitized by Google

CHAPTRE XXVIII

GÉRARD DAVID ET JEAN BELLEGAMBE

Le *Jugement de Cambyse*, tableaux du Musée de l'Académie, à Bruges. — On a longtemps ignoré quel en était l'auteur. — Des renseignements manuscrits prouvent qu'ils sont de Gérard David. — Biographie et portrait du peintre. — Il était célèbre encore à la fin du seizième siècle. — Oubli profond dans lequel il tombe. — Ses autres ouvrages. — Les *Noces de Cana*, au Louvre; la *Vierge entourée de saintes*, au musée de Rouen. — Miniatures. — Fausses attributions. — Jean Bellegambe, autrefois renommé comme Gérard David. — Retable d'Anchin, vaste composition, qui lui est enfin restituée. — Sa biographie. — Son portrait conservé dans la Bibliothèque d'Arras. — Témoignage des succès qu'il a obtenus. — Singulière histoire de son œuvre principale. — Le docteur Escallier. — Dyptique du Musée de Douai. — Autres tableaux de Bellegambe.

Puisque une ombre crépusculaire a enveloppé jusqu'ici les chefs des écoles primitives dans les Pays-Bas, une nuit complète ne devait-elle pas soustraire à la vue les hommes d'un moindre mérite? Cette induction n'est malheureusement que trop juste.

Digitized by Google

Comme Macbeth dans la caverne des sorcières, nous avons déjà évoqué maintes figures, qui se sont échappées du sol toutes resplendissantes. Des fantômes plus modestes vont en sortir encore. Puis viendront des œuvres sans nom, mais excellentes, des pages mystérieuses qui feraient honneur aux grands maîtres du temps et qu'on ne peut attribuer à aucun d'eux, parce que le style diffère trop du leur. Outre les artistes dont la silhouette s'ébauche peu à peu dans le brouillard et l'obscurité, il y en avait donc un certain nombre d'autres, qui ne dessinent même point une vague esquisse au milieu des ténèbres. Quelques-uns de leurs travaux nous sont restés, des travaux exquis; mais les auteurs, quand les connaîtrons-nous?

Les salles de l'Académie, à Bruges, renferment deux morceaux terribles et naïfs, où le quinzième siècle, près de finir quand l'œuvre fut achevée, nous apparaît encore avec tous ses caractères. Les deux tableaux ont pour sujet l'implacable sentence du roi Cambyse contre un juge prévaricateur. Ce magistrat infidèle, nommé Sisammès, ayant accepté de l'argent pour trahir son devoir, le prince le fit écorcher vivant, puis ordonna que l'on couvrît de sa peau le siége où il s'asseyait, quand les prévenus ou les plaideurs paraissaient devant son tribunal. Ayant ensuite transmis au fils du condamné les fonctions qu'avait si mal remplies le père, il lui enjoignit de prendre place sur la dépouille sanglante, qui devait lui rappeler les lois inflexibles de l'équité. Ce récit dramatique se trouve à la fois dans Hérodote et dans Valère-Maxime.

Digitized by Google

Le premier tableau figure la condamnation du magistrat cupide. Il est assis sur son fauteuil, vêtu d'une robe de pourpre, et tient poliment son bonnet à la main, car le roi Cambyse lui adresse la parole. Si l'on en croyait son doux et honnête visage, au lieu de le prendre pour un scélérat, on le prendrait pour un brave et digne citoyen. La peine que lui cause l'indignation du monarque s'exprime sur ses traits avec une naïveté charmante ; peu s'en faut que les larmes ne lui viennent aux yeux. Cambyse porte une splendide robe de brocart et un manteau d'hermine ; il appuie l'index de sa main droite sur le pouce de sa main gauche, comme un homme qui argumente : l'autocrate ingénu veut absolument prouver à Sisammès qu'il est coupable! Il a l'air non pas furieux, mais calme, et semble discuter un point de doctrine. On admire malgré soi sa belle tête, encadrée d'une barbe brune et de cheveux magnifiques. Par son ordre, un sergent saisit le bras droit du juge, pour le conduire en prison. Une scène qu'on aperçoit dans le lointain explique sa faute : on y voit, à la porte d'une maison, un homme qui lui remet secrètement une bourse pleine. Les trois spectateurs placés près du criminel sont vrais comme la nature et au dessus de tous les éloges. Les autres personnages formant la suite du prince ne révèlent pas moins de talent, et ne sont pas traités avec moins de bonheur. Derrière l'un d'eux, qui porte un casque, à l'extrême droite du tableau, on remarque un homme âgé d'environ trente-cinq ans, dont on n'aperçoit que le buste. C'est le portrait de l'auteur, maître Gérard David, comme le prouve un dessin au crayon noir, du sei-

Digitized by Google

zième siècle, que possède la bibliothèque publique d'Arras et près duquel se trouve son nom.

Dans le lointain, on découvre une place entourée de maisons gothiques; le geôlier y incarcère le criminel. Au dessus de la tenture en drap brun, attachée à la muraille avec des courroies, derrière le fauteuil de Sisammès, on lit la date 1498. Vers les angles supérieurs du tableau, deux écussons portent les armoiries de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle. La scène a lieu dans une galerie ouverte, laissant découvrir une place, au fond de laquelle s'élève un bâtiment avec un perron, une sorte de maison commune, dont la porte est surmontée d'un médaillon en pierre, où forme saillie un chevalier.

Le second ouvrage nous montre le supplice du délinquant. Le malheureux gît sur une table, garrotté à la planche par les pieds et par les mains. Les bourreaux l'écorchent tout vivant : deux tortionnaires lui fendent la peau des bras, un autre lui entame la poitrine; le quatrième, qui paraît un excellent homme, lui a déjà presque entièrement dépouillé la jambe; le manche de son couteau entre les dents, il tire l'épiderme de sa victime, comme s'il lui ôtait ses bas. Aucun d'eux n'est ému, attendri, dégoûté de ses fonctions; ils ne sembleraient pas plus tranquilles en mettant à nu les chairs d'un mort, pour étudier l'anatomie. Cambyse, le sceptre à la main, garde la même impassibilité; les autres spectateurs n'éprouvent aucun frémissement. Un aide-bourreau se laisse seul troubler par la vue de cette affreuse torture. Mais le calme général n'est pas de l'insignifiance : les têtes sont vivantes, les yeux pleins d'expression. Le corps

Digitized by Google

du juge révèle une soigneuse étude de la nature; sa bouche contractée, ses doigts crispés attestent sa douleur et ne permettent pas aux curieux, qui examinent le tableau, de demeurer froids comme les personnages. Au second plan, le fils du condamné siége sur la peau de son père; devant lui, un homme met la main à son escarcelle, comme pour lui offrir un don, que le nouveau magistrat semble refuser. Dans le fond, par delà le mur d'enceinte, on voit un jardin, une tour et le ciel, exécutés d'un pinceau minutieux; les arbres portent avec élégance un feuillage bien imité.

La précision, la vigueur du dessin, l'habile agencement de toutes les parties, la délicatesse et la beauté de la couleur donnent à ces deux tableaux une assez grande importance. Le travail en est délicat, le ton chaud, vigoureux et sombre. La facture rappelle surtout la manière de Thierry Bouts le vieux, le réalisme de ses derniers temps, comme il se manifeste dans les tableaux du musée de Bruxelles. Les têtes néanmoins ne sont pas aussi individuelles, n'ont pas autant d'expression, et les types n'offrent pas la même variété. Notons encore le modelé admirable des mains (1).

On a ignoré pendant longtemps de qui étaient ces deux pages, et l'on se trouvait, faute de documents, réduit à des suppositions. D'heureuses découvertes ont tout récemment dissipé les ténèbres qui enveloppaient l'auteur et ses ouvrages. Les archives de

(1) Ces deux morceaux ont été gravés par Réveil : *Galerie des arts et de l'histoire*, t. IV, nos 320 et 321 (Paris, 1836).

Digitized by Google

Bruges nous ont appris que le peintre se nommait Gérard David. Lorsqu'il vint au monde, vers l'année 1460, son père, Jean David, habitait Oudewater, petite ville de la Hollande proprement dite, qu'enrichissaient la culture du chanvre, la fabrication des cordes et filets destinés à la grande pêche. On ne sait pas quel maître lui enseigna la peinture; il ne put l'apprendre de son compatriote Thierry Bouts, mort en 1475; mais il étudia, selon toute apparence, dans l'atelier de ses fils, auxquels lui fit penser leur commune origine, et qui durent, pour la même raison, le bien accueillir. Ce qu'il y a de positif, c'est qu'il imita le style du père et forma son talent d'après ses ouvrages. Il demeurait certainement à Bruges en 1483; le 14 janvier 1484, il fut reçu franc-maître dans la corporation de Saint-Luc (1). La ghilde brugeoise comprenait les membres ordinaires, un doyen, six *vinders* ou jurés, plus un gouverneur, chargé probablement de l'administration. *Vinder*, qui a pour racine le verbe *vinden* (trouver), correspond exactement au mot français *trouvère*. C'était une distinction que d'obtenir ce titre. Il fut conféré par élection à Gérard David en 1488, 1496, 1499 (nouveau style). En 1502, on le nomma doyen. Postérieurement à l'année 1496, il épousa la fille d'un Hollandais, Jacques Cnoop le jeune, né à Middelbourg en Zélande, mais fixé à Bruges, où il était doyen des orfévres; il avait eu Cornélie d'un premier mariage

(1) On annonce la prochaine publication des registres de cette maîtrise; si Gérard n'y figure point comme élève, ce sera une preuve qu'il avait fait ailleurs son noviciat.

Digitized by Google

avec une nommée Catherine ; elle fut sans doute bien aise d'échapper à la tyrannie d'une belle-mère, cet emblème vivant de l'injustice et de la persécution.

Le portrait de Gérard, dessiné au crayon noir dans un recueil de la bibliothèque publique d'Arras (1), annonce un caractère pieux jusqu'à la tristesse. Les yeux expriment l'inquiétude ; la bouche aux lèvres épaisses semble agitée par une émotion douloureuse. Les cheveux tombent, comme éplorés, sur le front et la nuque. C'était probablement un de ces hommes qui tremblent toujours à la pensée d'un autre monde, pour lesquels la dévotion n'est qu'une angoisse et la prière qu'un gémissement. « Des profondeurs de l'abyme, j'ai crié vers toi : Seigneur, Seigneur, écoute mes supplications ! »

La confrérie de Notre-Dame de l'Arbre-Sec entretenait alors à Bruges ces mornes dispositions : elle se réunissait, elle se lamentait dans l'église des Frères Mineurs. Maître Gérard y fut admis en 1508. Il devint aussi membre de la corporation des scribes et enlumineurs, dont nous avons parlé plusieurs fois. En 1515, il se fit recevoir dans la ghilde anversoise de Saint-Luc, on ignore pour quel motif : les *Liggeren* le désignent purement et simplement parmi les francs-maîtres enrôlés cette année. En 1509, il donna une nouvelle preuve des sentiments religieux qui l'animaient, car il offrit en cadeau un de ses meilleurs ouvrages au monastère des Carmélites de Sion, à Bruges ; plus tard, ces nonnes ayant agrandi leur

(1) Il a été reproduit dans la *Gazette des beaux-arts*, t. XX, pag. 542.

Digitized by Google

couvent, il leur prêta sans intérêt dix livres de gros, qu'il leur réclama seulement le 7 juin 1523, lorsqu'il gisait sur le lit de souffrance d'où il devait passer dans le cercueil.

Deux mois encore il lutta contre le spectre homicide; mais le 13 août, ses dernières forces l'abandonnèrent. On l'enterra dans l'église Notre-Dame, sous la tour; on couvrit ses restes d'une pierre bleue, où étaient gravées ses armoiries et celles de sa femme, car ils semblent avoir été tous les deux de noble extraction (1). Il laissait une fille nommée Barbe, déjà mariée, quoique mineure, chose très commune alors dans les Pays-Bas, la législation y fixant la majorité à vingt-cinq ans; peu d'héritières attendaient cet âge respectable pour s'émanciper. Trente-trois ans après son premier mariage, la veuve du peintre convola en secondes noces, et l'oubli, comme une seconde mort, enveloppa insensiblement la tombe et la mémoire de l'artiste.

On en parlait encore un peu dans le seizième siècle; Guichardin et Vasari le classent parmi les enlumineurs habiles des Pays-Bas; Van Mander écrit cette phrase vague, qui ressemble à une inscription dévorée par la mousse, à une épitaphe devenue presque illisible : « Autrefois il y avait à Bruges un certain Gérard, dont je ne sais rien, si ce n'est que Pierre Pourbus le vantait comme un peintre excellent (2). »

(1) Il portait d'azur, à trois cornes d'argent, ornées de lis et pendues d'or; sa femme portait aussi d'azur, à la face d'argent, chargée de trois nœuds d'azur, armes parlantes (*cnoop*, en flamand, veut dire *nœud*).

(2) Tome Ier, pag. 40.

Digitized by Google

Cette humble mention fut le dernier écho qui murmura le nom de maître Gérard; il se perdit après dans les espaces confus de l'histoire, où vont mourir tant de bruyantes et injustes réputations, où s'éteignent peu à peu tant de gloires méritées.

C'est un Anglais, chose singulière! qui l'a tiré de la nuit et du silence, un Anglais auquel sa dévotion orthodoxe ouvre les archives religieuses de Bruges (1).

Le lecteur a déjà remarqué, sans doute, combien le *Jugement de Cambyse* est en harmonie avec une foule d'autres sujets traités, pendant le quinzième siècle, sur des tableaux qui servaient à décorer les hôtels de ville. Ceux-ci, commandés au peintre en 1488, par les échevins de Bruges, devaient orner la salle de leurs réunions, comme un symbole des immuables principes de la justice, comme une admonition perpétuelle aux magistrats municipaux. Pour ces deux œuvres finies avec tant de soin, l'artiste reçut 14 livres 10 escalins de gros, en trois paiements : le premier de 4 livres, quand on lui demanda les tableaux; le second de 2 livres, pendant le travail; le dernier de 8 livres 10 escalins, en 1498, quand les panneaux achevés furent mis à leur place dans la Chambre du conseil (2). Nous savons même

(1) Voyez dans la *Gazette des beaux-arts* les deux articles de M. Weale sur Gérard David (année 1866).

(2) J'ai mentionné un grand nombre de fois les anciennes monnaies flamandes, qui n'ont pas dû offrir une idée bien nette au lecteur. On en trouvera l'évaluation à la fin de ce volume, dans une note que m'a envoyée mon excellent ami René Châlon, un des numismates les plus savants de l'Europe.

Digitized by Google

que les cadres furent payés 9 escalins de gros. Les échevins distribuèrent aux élèves et employés de maître Gérard, comme témoignage de satisfaction et preuves de munificence, 3 escalins 4 deniers.

Que sont devenus les autres tableaux du peintre jadis fameux? Le hasard, qui mène à son gré toutes les affaires subalternes, en a détruit le plus grand nombre et a dispersé le reste. Une de ces peintures, placée autrefois dans la chapelle du Saint-Sang, à Bruges, a passé de Belgique dans la collection de Louis XIV, on ne sait comment : elle orne le musée du Louvre et figure les *Noces de Cana* (1). Tous les invités sont assis devant la table du festin, dans une salle étroite, dont le plafond, du côté de la voie publique, est soutenu par une colonnade à jour. C'est le moment où les convives ont bu jusqu'à la dernière goutte de vin, moment critique et même dramatique, la soif n'étant pas plus indulgente que la faim; aussi les valets embarrassés offrent-ils au Rédempteur les cruches pleines d'eau, attendant un miracle ; l'un d'eux l'implore même à genoux. Placé à gauche et vêtu d'une robe grise, le Fils de l'homme conserve, dans le trouble général, une expression calme et digne. Sa mère joint les mains en signe d'étonnement et d'adoration. Sur le devant, le marié découpe et fait les honneurs du repas; ses cheveux taillés à la malcontent lui descendent jusqu'aux sourcils; sa figure immobile ne trahit par aucun indice les émotions d'un jour de noces. Dans le fond de la pièce trône la jeune épouse : derrière

(1) N° 586.

Digitized by Google

elle, un tapis brodé de feuillages et de fleurs couvre en partie la muraille. Elle porte une robe cramoisie, à grandes manches et doublée de satin blanc, qui dessine à ravir ses belles formes; un manteau de la même couleur, doublé de la même étoffe, ondoie sur ses bras; ses cheveux admirables, fins, légers, crépelés, flottent à leur tour sur le manteau. Une élégante coiffure pourpre, avec une sorte de diadème en pierrreries, couvre la tête de l'aimable personne. Je dis aimable, par anticipation : elle ne tardera point à le devenir; pour l'instant, elle baisse les yeux, elle a l'air calme, réfléchi, un peu sévère même. Tout est si tranquille, du reste, dans ce tableau, que les personnages secondaires ne s'occupent pas les uns des autres : leur attention demeure concentrée en eux-mêmes. Un jeune serviteur, naïf et empressé, franchit le seuil, apporte un gâteau. La joie, un moment amortie, va se ranimer.

A droite et à gauche, dans les angles inférieurs du panneau, sont agenouillés les donateurs. La donatrice, portant la coiffe de religieuse, que les femmes laïques avaient adoptée au début du seizième siècle, a pour vêtement principal une robe en velours, doublée de fourrure. Le donateur, placé vis-à-vis, a posé devant le peintre sous un justaucorps rouge, sous une vaste pelisse en velours noir, bordée au collet d'une large fourrure; les branches d'argent qui ornent les bords antérieurs de cette dalmatique, entremêlées de gouttes de sang, dénotent que le personnage remplissait les fonctions de prévôt dans la confrérie mystique du Saint-Sang. Il y a entre lui et Gérard David une certaine ressemblance; son visage

Digitized by Google

aux mèches échevelées qui pendent sur le front, est la meilleure tête du panneau. Derrière lui se tient agenouillé son fils, jeune garçon d'une piété naïve.

Un moine charnu, solide, monumental, debout derrière la colonnade, examine le banquet du dehors; que fait-il là, sous son bonnet noir? D'après son costume, ce devait être un dominicain. L'artiste ne l'a pas logé où nous le voyons sans un dessein particulier. L'hôtel de ville qu'on aperçoit de flanc, sur la place, près d'une église, a une extrême similitude avec celui d'Audenarde. Il semble dénoter que les payeurs du tableau avaient vu le jour dans cette commune, fameuse par ses tisserands et ses tapissiers.

Quant à l'exécution, elle rappelle la manière de Thierry Bouts. Les personnages ont le flegme imperturbable qui distingue les acteurs du maître de Harlem : toute la vie est concentrée dans les yeux. La couleur a le ton sombre qu'il affectionnait. Malheureusement la perspective est défectueuse : il n'y a point d'air, l'espace manque; les figures semblent collées les unes sur les autres, puis collées sur les fonds. L'auteur n'a pas su les détacher, les mettre en saillie; et quand on examine les détails, on y retrouve le même genre de maladresse : les chairs n'ont pas le relief voulu, les ombres ne tournent pas bien autour des parties obscures. Il s'ensuit que plusieurs têtes ont un aspect de carton enluminé. Le peintre ayant d'ailleurs oublié les transitions, les demi-teintes, ces nuances légères qui font passer doucement d'une forme à l'autre, qui veloutent le travail du pinceau, *les Noces de Cana*

Digitized by Google

ne peuvent être classées que parmi les œuvres secondaires (1).

La France possède un autre tableau de maître Gérard. Il orne le musée de Rouen, auquel il fut donné en 1805 par le musée du Louvre. Il appartenait jadis aux Carmélites chaussées de Bruges. Un inventaire flamand des peintures et objets précieux qui décoraient leur monastère en 1537, renferme l'article suivant : « Item, un beau tableau à l'huile placé au dessus du maître-autel, représentant Marie avec son enfant, qui tient entre les mains une grappe de raisin; à côté, deux anges et un grand nombre de vierges saintes; peint et donné par maître Gérard David. Notre père confesseur d'alors était le révérend frère Isenbart de Bru; notre prieure, la sœur Élisabeth van der Ranneelle, l'an 1509. Le bois sur lequel ledit tableau est peint fut payé par la femme de Lambyn, depuis lors enterrée ici; on l'appelait ordinairement Packette à la cour de monseigneur le Duc; elle fit beaucoup d'aumônes diverses à notre couvent; elle donna aussi autrefois un grand bénitier en pierre de taille, qui est placé dans le porche de l'église, auprès de la sépulture de son mari. Les volets de ce tableau n'étaient peints ni à l'extérieur, ni à l'intérieur, et actuellement, en l'an 1536, on les a ôtés pour les peindre et les vernir; l'argent nécessaire a été donné par plusieurs personnes, à la demande de sœur Jacqueline Bernaerts ».

Un décret de Joseph II, l'empereur philosophe,

(1) Les chaussures à bouts carrés, arrondis dans les angles, fixent l'exécution de la peinture aux premières années du seizième siècle.

Digitized by Google

ayant supprimé les Carmélites chaussées de Bruges, le tableau fut vendu à Bruxelles en juillet 1785. Il est ainsi mentionné dans le catalogue : « n° 3,991. J. Hemling. *La Vierge et l'enfant Jésus entourés d'anges et de saintes*, tableau avec volets, dont l'un représente l'accouchement de la Vierge, et l'autre sa mort. Le tableau du milieu est d'un fini précieux ; les têtes sont de la plus grand délicatesse et dessinées avec la plus grande vérité. Provient des Carmélites chaussées de Bruges ».

Les ailes, qui nous intéressent peu, furent détachées du panneau central, lequel arriva entre les mains d'un émigré italien nommé *Miliotti;* de sa collection il passa dans les magasins du Louvre.

Les deux notes qu'on vient de lire ont fait connaître le sujet du tableau. Marie assise sur un fauteuil, entre deux anges charmants et deux saintes, a le même costume, la même couronne, la même attitude, les mêmes cheveux d'or bruni baignant les épaules, que dans les *Noces de Cana;* elle tient aussi les yeux baissés; sa figure est calme, réfléchie, presque sévère.

Par delà les deux anges, on voit quatre saintes de chaque côté; à droite sainte Godelieve plongée dans la lecture, portant au cou une écharpe qui annonce qu'elle fut étranglée; sainte Barbe, feuilletant un somptueux livre d'heures; sainte Cécile, ayant des orgues derrière elle, et sainte Lucie tenant dans les mains deux yeux rayonnants, spectable horrible; elle se les arracha, dit la légende, pour dégoûter un prétendant qui la persécutait. A gauche, on aperçoit d'abord une sainte sans emblème, puis Agnès l'inno-

Digitized by Google

cente, que désigne un petit agneau, Catherine la savante, qui tient un livre dans les mains, et finalement Dorothée la patricienne, portant une corbeille pleine de roses pourpres, qu'elle contemple avec amour (1).

Derrière le groupe de droite, maître Gérard a dessiné sa femme, Cornélie Cnoop, les mains jointes, coiffée d'un bonnet monastique et vêtue d'une robe noire, bordée de fourrure blanche; derrière l'autre groupe, il s'est représenté lui-même, la tête nue, des cheveux éparpillés tombant sur son front jusqu'à la racine du nez. Il y a tant de ressemblance entre ces deux personnages et les donateurs des *Noces de Cana* possédées par le Louvre, qu'on peut les regarder comme figurant les mêmes individus.

Les carnations, de teintes assez pâles, se détachent sur un fond vert sombre, presque noir (2).

M. Darcel, qui est de Rouen, qui a eu cent fois l'occasion de voir au musée la Vierge et les saintes de maître David, lui attribue un *délicieux panneau* conservé à Darmstadt, où il passe pour une œuvre de

(1) « Dorothée alors dit au proconsul Fabrice : — Je suis prête a souffrir tout ce que tu voudras, et je le ferai pour Jésus-Christ, mon époux, avec lequel je jouirai de la joie éternelle; et j'ai cueilli dans son jardin des roses et des fruits délicieux. — Et comme on la menait au supplice, Théophile, secrétaire du roi, lui demanda par dérision de lui envoyer des roses du jardin de son époux, ce qu'elle promit. Et lorsqu'elle tendait la tête au bourreau, un enfant, vêtu d'une robe de pourpre semée d'étoiles d'or, parut près d'elle, tenant une corbeille, où il y avait trois roses et trois pommes. Théophile, étant dans le palais du proconsul, reçut les roses, et il crut en Jésus-Christ, et il obtint la couronne du martyre. » *Légende dorée.*

(2) M. Waagen attribue résolûment ce tableau à Jean de Maubeuge! (*Kunstblatt*, année 1847, nº 53.)

Digitized by Google

Memlinc. « C'est aussi une Vierge glorieuse que celui-ci représente, dit-il. La Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui ouvre un livre, tandis que les anges, revêtus de chappes en étoffes diaprées, chantent des cantiques au són de l'orgue. Les carnations sont blanches, les airs de tête doux et mélancoliques, comme au tableau de Rouen, et s'il y a des tons superbes, témoin la robe pourpre de la Vierge, la couleur y est moins intense que dans les tableaux de Memlinc, et surtout que dans ceux des Van Eyck. Un des anges placés debout auprès de l'orgue est une des plus délicieuses figures que la peinture ait réalisées, et ses traits sont identiques à ceux d'un des anges de Rouen (1). »

Les salles de l'Académie, à Bruges, qui forment un véritable musée, contiennent deux miniatures du même auteur. Sur le revers du cadre, une inscription en constate la provenance (2). L'une des aquarelles figure la Prédication de saint Jean ; l'autre, le Baptême du Christ. Les deux scènes ont naturellement pour fonds des perspectives agrestes. L'auditoire de l'Annonciateur forme un groupe assez bien disposé ; le paysage a quelque charme ; mais ces miniatures sont, après tout, des œuvres médiocres.

Là s'arrêtent les données positives sur les productions de Gérard David. Au delà nous perdons pied, nous nous trouvons lancés à la dérive dans une houle de vaines hypothèses et d'attributions inconsidérées.

(1) *Excursion artistique en Allemagne*, pag. 191 (Rouen, 1862).

(2) *N° 70, meest^r Geeraert van Brugghe. L.* 1-10-0. » (N° 70, maître Gérard de Bruges, L. 1-10-0.)

Digitized by Google

La chapelle du Saint-Sang abrite sous ses voûtes un retable cintré, qui figure le Sauveur descendu de croix; au fond du panneau central s'élèvent son gibet maculé de taches funèbres, puis les deux arbres de mort où pendent les larrons. Madeleine et Marie Cléophas sont peintes sur le volet droit; Joseph d'Arimathie et un autre personnage occupent le volet gauche. C'est une œuvre tout à fait médiocre, où l'impuissance de l'artiste ressort d'autant mieux qu'elle n'a subi aucun dommage, ni du temps, ni des hommes. Les types sont lourds, disgracieux, les expressions communes; les chairs manquent de détails, signe flagrant d'infériorité. Le gauche et ridicule saint Jean fait sourire. Un personnage en turban blanc, le cou serré dans un collet rouge, excite une gaieté plus vive, tant son nez volumineux se projette au loin dans l'espace. La facture du paysage ne vaut pas mieux; la couleur en est assez brillante, qualité traditionnelle en Belgique, mais elle manque de moelleux et de transitions. Un connaisseur ne donnerait pas trente francs d'un pareil tableau. M. Weale le croit pourtant de Gérard David, et cette méprise infirme tous ses autres jugements. Que l'on commette une fausse attribution, en étudiant une école dont l'histoire n'est pas suffisamment élucidée, cela ne compromet pas beaucoup l'autorité d'un critique, surtout quand son opinion a de la vraisemblance : nul ne peut se prétendre infaillible dans ce genre de délicates recherches. Mais si l'on prend un indigne barbouillage pour un tableau de maître, on perd tout crédit. Le profane s'est dénoncé lui-même : les initiés le laissent discourir sans

Digitized by Google

lui prêter l'oreille; il ne se connaît pas en peinture, ce serait gaspiller son temps que de l'écouter.

Or M. Weale, je suis fâché de le dire, commet souvent de ces fautes irrémissibles, prononce contre lui-même des sentences d'excommunication. Dans son *Guide du voyageur à Bruges*, par exemple, lorsqu'il décrit en peu de mots l'ancien hôtel de la Grunthuyse, qui subsiste encore tout entier, il exprime le désir qu'on y fonde un musée, où l'on réunirait les tableaux de l'Académie, de l'hôpital Saint-Jean, de l'hospice *Notre-Dame de la Potterie* et de la salle où délibère la commission des établissements charitables. Or les panneaux conservés à Notre-Dame de la Potterie sont les plus comiques ébauches qui nous soient restées du quinzième siècle. Je ne pus garder mon sérieux en examinant ces peintures d'enseigne; elles me prouvaient hélas! qu'à toutes les époques le talent forme une rare exception, qu'une plèbe de nullités ambitieuses fourmillent autour de lui, remuant, intrigant, se boursoufflant, lui disputant même le terrain et le soleil. Le panneau le moins mauvais, un saint Michel terrassant le dragon, brossé par un imitateur de Memlinc, mérite à peine de figurer parmi les productions de troisième ordre. Les nonnes qui m'accompagnaient, me voyant rire malgré moi, furent scandalisées; j'eus beau leur dire qu'elles possédaient une amusante collection; elles furent bien aises, je pense, lorsque je mis fin à ma gaîté en abandonnant la salle. Voilà pourtant les grotesques images qui excitent l'admiration de M. Weale, qu'il voudrait exposer en pleine lumière dans une galerie publique! Ce serait divertissant.

Digitized by Google

Laborieux, intelligent, plein de zèle et de bonne volonté, il fait néanmoins d'excellentes remarques, quand la valeur esthétique des tableaux ne se trouve point en cause. Si le goût, le sentiment du beau, le discernement pittoresque ne lui ont pas été donnés, il fouille patiemment les archives et recueille pour les historiens de précieux matériaux.

Niant sa compétence par suite d'une nécessité absolue (car l'histoire est inexorable), je ne discuterai même pas son opinion sur divers tableaux, qui n'ont aucun rapport entre eux et aucune similitude avec les précédents, quoiqu'il les classe parmi les productions de Gérard David. Je citerai seulement deux de ses attributions, pour faire voir combien elles sont vaines et légères. Il déclare exécutée par le peintre hollandais la *Fontaine de vie* que possède le musée de Lille, bien qu'elle soit conçue dans un esprit tout différent et peint dans une tout autre gamme que le *Juge prévaricateur* et les *Noces de Cana;* c'est une œuvre emblématique, où règnent les tons pâles et diaphanes de Jean van der Meire (1), le goût symbolique d'Hubert van Eyck. On peut sans balancer la croire antérieure de soixante ans aux panneaux qui figurent la punition du magistrat déloyal. M. Weale estime aussi de maître Gérard le *Baptême du Christ*, exposé à l'académie de Bruges et réputé longtemps un travail de Memlinc. Il n'a pourtant aucune similitude, comme goût et comme facture, avec les tableaux que nous venons d'analyser. C'est l'œuvre d'un grand paysagiste, d'un homme entière-

(1) Je l'ai décrite avec de grands détails, t. III, pag. 140.

Digitized by Google

ment et indignement méconnu, de Henri à la houppe, ainsi qu'on le verra plus bas. Au lieu du Jourdain, il y a déroulé la Meuse et ses rochers calcaires; au lieu de Jérusalem, Bouvigne où il était né; au lieu du Golgotha, l'éminence couronnée par le poétique château de Crèvecœur, où trois jeunes dames, ayant perdu leurs maris, donnèrent un exemple si héroïque de tendresse conjugale. M. Waagen suppose ce même retable peint par un imitateur de Jean Gossart, auquel il attribue également le n° 573 de Berlin, médiocre image du Sauveur en croix, désignée par lui dans le catalogue officiel comme l'œuvre d'un imitateur de Memlinc! Il ajoute à sa liste l'*Adoration des mages* portant à Munich le n° 45, panneau de Rogier van der Weyden, qu'il a depuis transporté à Gérard Horebout, en sorte que le livret de la Pinacothèque l'inscrit sous ce nom (1). Je m'arrête pour ne point donner le vertige au lecteur. On ne serait même pas à l'abri du mal de mer en ce flux et reflux d'opinions diverses, de propos irréfléchis et d'assertions incompatibles.

Un autre artiste descendu dans les limbes de l'oubli, où il a dû attendre un libérateur pendant plus de trois cents ans, c'est le peintre Jean Bellegambe, de Douai. Guichardin et Vasari le citent parmi les meilleurs des Pays-Bas, mais sans ajouter aucun détail à cette mention (2). Un retable immense, qu'il exécuta

(1) Voyez les deux catalogues, le *Kunstblatt* (année 1847, n° 53), le *Manuel* de M. Waagen et le second article de M. Weale dans la *Gazette des beaux-arts*, livraison du moins de novembre 1866.

(2) Guichardin, pag. 151 (édition française); Vasari, dans le chapitre intitulé : *di Diversi Artifici fiamminghi*.

Digitized by Google

pour l'église d'Anchin, a été longtemps déclaré de Memlinc par les faux amateurs, qui ne sont pas des connaisseurs. En 1862 seulement, M. Alphonse Wauters trouva dans la bibliothèque royale de Bruxelles un document où est désigné le véritable auteur. C'est un manuscrit intitulé : *Mémorial à MM. l'abbé et religieux d'Anchin, pour satisfaire que M. le duc de Croy et d'Aerschott leur at requis par ses lettres du 25 de décembre* 1600 *ensuite du commandement de Son Altesse Sérénissime* (1). Jamais on n'a plus cruellement maltraité la langue française, mais peu importe; la notice renferme le passage suivant :

« Les plus excellentes peintures sont de la table du grand autel à doubles feuilletz, pincturée par l'excellent peintre Belgambe, qu'y a painct aussy la table de la chapelle Saint-Maurice et plusieurs tableaux. Mais par dessus tout sont admirables en gravure et peinture le sépulchre de Nostre-Seigneur, la table de l'autel matinel, de la chapelle de Sainte-Catherine et de la Croix, etc., qu'at fait faire l'abbé Pierre Toulet, 31e. »

Ce premier trait de lumière excita une vive attention à Douai et provoqua des recherches nouvelles. M. Preux publia la même année une brochure, où je puise les renseignements qu'on va lire (2).

Dans la seconde moitié du quinzième siècle, il y avait à Douai, rue du Fossé-Maugart, actuellement rue Haute des Ferronniers, un nommé Georges Belle-

(1) Le manuscrit porte le nº 7876.

(2) La notice de M. Wauters est datée du 30 avril 1862 ; celle de M. Preux, du 20 mai de la même année.

Digitized by Google

gambe, fabricant de chaises (1). Son industrie l'occupait médiocrement et ne l'enrichissait pas, à ce qu'il semble, car il y joignait la profession de ménétrier. Après avoir fourni des siéges à ses pratiques, le brave homme accordait son violon et les mettait en mouvement, de sorte qu'il leur procurait à la fois de l'exercice et les moyens de se reposer. Ses confrères avaient pour lui une assez grande estime, car ils le nommèrent à plusieurs reprises doyen de leur corporation, dite Confrérie de Notre-Dame du Joyel, qui s'assemblait dans la chapelle de la maison communale. Il avait trente ans environ, lorsque sa femme mit au monde un fils que l'on nomma Jean : c'était lui que la nature et le sort destinaient à manier le pinceau. On n'a aucune espèce de renseignements sur son noviciat et sur ses débuts, mais il acquit dans sa ville natale une brillante réputation, car on le surnomma le *Maître des couleurs*, titre glorieux et spirituellement trouvé. L'habile peintre avait une sœur germaine appelée Guillemette, lorsque sa mère vint à mourir. Son père se remaria, et sa seconde femme lui donna deux filles, Marie et Catherine. Comme il avait amassé quelque bien et possédait notamment une maison, il fit son testament en 1516, à à l'âge de soixante-quinze ans, et attribua des droits égaux sur son habitation à ses quatre héritiers. Puis, l'âge continuant son sourd travail, il expira quelques jours avant le 24 mai 1520, où furent enregistrées ses volontés dernières.

(1) Le haut de la rue des Ferronniers est encore habité de nos jours par des tourneurs et des boisseliers.

Digitized by Google

Son fils, Jean Bellegambe, était marié depuis longtemps, car il avait à cette époque une assez nombreuse progéniture, deux fils, Philippe et Martin, et trois filles, Mariette, Catherine, Poline. Ils sont désignés parmi les légataires de leur tante Guillemette, qui termina ses jours au mois de septembre 1521. Elle avait épousé un sieur N. Polet, dont elle avait eu deux enfants, puis, devenue veuve, elle s'était faite béguine à l'hôpital des Wez. Tombée malade, selon toute apparence, elle testa le 23 mai 1521; elle distribuait aux membres de sa famille plusieurs manuscrits et divers tableaux qu'elle possédait, réservant pour son directeur, le dominicain Jean Corbau, un diptyque où l'on voyait peintes la Nativité du Christ et une Notre-Dame de Pitié (1). Elle voulut qu'on enterrât son corps dans l'église des Frères Prêcheurs, et qu'on fixât contre la muraille, près de son tombeau, une *Vierge douloureuse*, à courtines de soie.

On peut présumer, sans trop de hardiesse, que son frère avait colorié ces tableaux. La béguine nommait pour exécuteurs testamentaires Jean Bellegambe lui-même et Jean du Hem, chaudronnier, mari de sa sœur Catherine. Dans l'acte d'enregistrement dressé par-devant les échevins, l'artiste est qualifié *Maistre Jehan Bellegambe, paintre.*

Il vivait encore en 1531 : le 21 juillet de cette année, il vendit à Quentin Daigremont, mercier,

(1) « Un tablet qui se clôt, là où est une Nativité et une Notre-Dame de Pitié. » *Archives de Douai*, registres aux testaments; volume commençant à l'année 1516, f° 286.

Digitized by Google

comme lui bourgeois de Douai, pour 2,000 livres parisis de 20 gros, une maison formant le coin entre les rues de la Claverye et de la Saunerye, attenant sur la dernière à la maison dite du *Salve*, que possédaient les chanoines de Saint-Pierre (1). Pourquoi vendait-il sa maison? Nul texte ne nous l'apprend. On ignore aussi à quelle époque il termina ses jours. Sa dernière fille, Poline Bellegambe, épousa, antérieurement à l'année 1544, Jean de Hennin, orfévre, alors âgé de vingt-huit ans.

Un recueil de dessins au crayon et à la sanguine, que possède la bibliothèque publique d'Arras, contient son portrait; au dessous de l'image sont écrits ces mots, qui rendent toute méprise et toute contestation impossibles : *Maistre Jehan Bellegambe, paintre excellent*. Il est vu de trois quarts, ayant pour costume la gonelle et le chaperon de l'époque. La nature ne lui avait pas donné une figure imposante, mais, bien au contraire, un type de gamin : un visage trapu, un nez retroussé, des yeux d'espiègle, des traits irréguliers, qui n'inspirent aucunement le respect. Ce devait être un assez joyeux compagnon.

Ses tableaux conservèrent assez longtemps sa mémoire dans sa ville natale. Des héritiers de son nom y suivaient d'ailleurs son exemple, et entretenaient son souvenir. Jacques Loys, poëte du terroir, en célébrant le mariage d'un artiste douaisien, qui épousait, le 21 février 1607, la belle-sœur de Vaast

(1) Les deux rues existent encore, mais s'appellent maintenant rue de la Cloris et rue du Palais.

Digitized by Google

Bellegambe, louait à la fois l'ancêtre et le descendant :

Que maître aussi des couleurs on peut dire,
Comme l'aïeul que tout le monde admire (1).

Quelques années plus tard, un autre rimeur du pays, Jean Franeau, seigneur de Lestoquoy, versifiant son *Jardin d'hyvert ou cabinet des fleurs,* allignait ces phrases languissantes :

Peintre douaisien, le Maistre des couleurs,
Tu pourrais exercer ton art avec les fleurs;
Le glayeul fournirait ses diverses taintures
Pour te faire inventer des diverses paintures.

Il ajoutait en note : « C'était un paintre du surnom de Belgambe, paintre très excellent, duquel sont issus les Belgambe semblablement paintres; il estoit dict le maistre des couleurs, selon Guichardin, en la Description des Pays Bas, à raison de l'art qu'il avoit à composer et accommoder les plus vives couleurs, surpassant en ce regard avec sa vivacité tous autres paintres. L'on voit encore pour le présent de ses paintures, encores qu'anciennes, estre aussi vives en leurs couleurs que si elles estoient nouvellement faites et paintes (2). »

(1) *Œuvres poétiques de Jacques Loys,* docteur ès-droits et poète lauréat, divisées en 4 livres, pag. 109 (Doui, 1612).

(2) *Jardin d'hyver ou cabinet des fleurs,* contenant en XXVI élégies les plus rares et signalez fleurons des plus fleurissants parterres, pag. 63 et 66 (Donai, 1616).

Digitized by Google

Une dernière mention honorable fut accordée au peintre flamand par le révérend père Philippe Petit, dans son ouvrage intitulé : *Fondations du couvent de la Sainte-Croix, de Saint-Thomas d'Aquin*, etc. Il rappelle d'abord que l'église des Dominicains renfermait une production du vieil artiste, et continue ainsi : « peintre aussi estimé que fut aucun en toutes ces dix-sept provinces, nommé communément le Maistre des couleurs. Encore aujourd'huy la moindre pièce sortie de son pinceau est grandement recherchée (1). »

L'ombre cependant ne tarda point à se faire autour de cette renommée ; le goût public changea ; le rêve idéal qui flotte dans les intelligences et détermine le succès, quand les œuvres y sont conformes, demandait à l'art des qualités, des séductions nouvelles. Les tableaux du *maître des couleurs* furent négligés, dédaignés ; comme par une cruelle ironie du sort, deux siècles après la publication de Philippe Petit, on n'en connaissait plus l'auteur ; on cherchait dans sa ville natale qui avait pu exécuter ces pages mystérieuses, on les attribuait à Memlinc, à Jean de Maubeuge, à tout autre qu'à lui ! O vanité de la gloire ! ô étranges caprices de l'opinion !

Le principal ouvrage de Bellegambe ornait jadis le grand autel, dans l'église du monastère d'Anchin, puissante abbaye construite sur une île (*Aquicinctum*), entre la Scarpe, le fossé Bouchart et de vastes marécages, où murmure la grande douve, que parfume le jonc odorant, que la massette et le ruban

(1) Pag. 142 ; le livre parut à Douai en 1653, format in-4°.

Digitized by Google

d'eau pavoisent de leurs longues feuilles. Cette retraite fameuse avait une poétique origine. Vers la fin du onzième siècle, un seigneur de l'Artois s'étant égaré dans la nuit et la brume, le hasard le conduisit devant un château, où il demanda l'hospitalité. Le manoir appartenait au sire de Montigny, que détestait le voyageur et qui lui rendait sa haine avec usure. Le châtelain pourtant ne voulut pas lui refuser un abri : les deux antagonistes reposèrent sous le même toit. Or, pendant la nuit, tous deux firent un songe pareil : ils se voyaient dans l'île d'Anchin, portant la robe monastique et vivant de bonne amitié. Ce double rêve les toucha, leur parut un avis du ciel; abjurant leur animosité, ils prirent la résolution d'aller vivre sur le territoire baigné par les eaux, d'y fonder un couvent et d'y obtenir la grâce divine en faisant pénitence. A cette pieuse et naïve époque, sept gentilshommes furent pris du même désir ; deux bénédictins se joignirent à eux, et l'on campa d'abord sous des huttes construites avec des rameaux, de la bruyère et des joncs. Mais bientôt un splendide monument s'éleva dans les airs, et fut consacré au Seigneur le 15 octobre 1086. On appela le monastère *Saint-Sauveur d'Anchin*.

Plus de quatre siècles après, Dom Charles Coguin, appartenant à une noble famille qui possédait un fief non loin de Péronne, devenait abbé du pieux établissement qu'une foule de dons avaient enrichi. C'était un homme aux goûts fastueux : il n'eût jamais voulu se rendre à son hôtel de Douai sans une suite de treize ou quatorze chevaux; dans le monastère même, quand il recevait des hôtes de distinction, il leur

Digitized by Google

offrait de somptueux repas, où la meilleure musique et les chants les plus suaves égayaient les convives. Pour embellir sa résidence, il mettait à contribution tous les arts : il avait fait élever des cloîtres magnifiques, célèbres dans l'Europe entière, et les avait ornés de vitraux, de statues, de fresques splendides, représentant le passage de la mer Rouge, les souffrances du Christ et les étranges visions du solitaire de Pathmos; il avait en outre ajouté au monastère un nouveau quartier abbatial, un très beau réfectoire et une vaste bibliothèque.

On ne sait pas au juste quand il commanda le polyptyque du grand autel, qui allait devenir l'œuvre principale de Jean Bellegambe, mais ce dut être après l'année 1511, date de son élection. Sur cet autel se trouvait un retable en argent doré, dont les niches ogivales et le clochetons renfermaient le groupe de la sainte Trinité, la statue de la Vierge et celles des douze apôtres : une foule de pierreries constellaient le précieux métal (1). Pour protéger ce travail d'orfévrerie contre la poussière et la fumée des cierges, on le cachait d'habitude derrière une custode en bois. Charles Coguin voulut y substituer une œuvre d'art, et fit exécuter l'espèce de tabernacle maintenant conservé à Douai, dans la sacristie de l'église Notre-Dame.

Quand les volets sont clos, il offre à la vue quatre compartiments. Le Sauveur sur un trône, près d'une vaste croix qu'il désigne de la main, et la Vierge en adoration devant lui occupent les deux divisions cen-

(1) Dehaisnes : *l'Art chrétien en Flandre*, pag. 311.

Digitized by Google

trales : le panneau gauche montre agenouillés le supérieur du monastère et deux acolytes, dont l'un porte sa mitre et l'autre sa crosse ; saint Charlemagne, patron de l'abbé, auquel l'artiste a donné les traits de Maximilien, alors empereur d'Allemagne, les domine de tout son buste ; le panneau droit est consacré au prieur et aux simples religieux, que le chef spirituel du couvent, saint Benoît, semble recommander du geste à la victime expiatoire.

Quand on ouvre les ailes et qu'on les replie sur les côtés, on démasque de nouvelles pages centrales, en sorte qu'on a devant les yeux une surface peinte de même étendue. Elle forme cinq compartiments. Celui du milieu représente Dieu le père, portant le Christ sur ses genoux, et, de la main gauche, une bible ouverte; au bord du volume est perchée la colombe qui figure le Saint-Esprit. Les deux premières sections placées à droite et à gauche contiennent la mère du Sauveur et saint Jean-Baptiste, rendant hommage à la Trinité par leur attitude et par l'expression de leur visage. Les fractions qui viennent ensuite mettent en regard, d'un côté saint Pierre, saint Paul, saint Jean l'Évangéliste et saint André; de l'autre, saint Étienne, sainte Catherine d'Alexandrie et une vierge portant une palme que l'on croit être sainte Marine, dont l'abbaye possédait les reliques. Divers groupes en miniature animent le fond de ces images.

Mais ce qu'on y remarque le plus, ce sont de vastes monuments, où règne dans toute la plénitude le style de la Renaissance. Aucune forme ogivale; partout s'arrondissent le plein-cintre et le cintre sur-

Digitized by Google

baissé; partout montent des pilastres, des colonnes grecques ou des colonnes en fuseau; partout foisonnent les volutes, les conques, les rinceaux, les guirlandes, les motifs de l'art italien. Nous sommes en pleine révolution architectonique (1).

Le retable d'Anchin ne peut être jugé sans une grande circonspection, à cause des dommages qu'il a soufferts et des retouches qu'il a subies. Aucun ouvrage n'a peut-être enduré tant de vicissitudes, n'a échappé de si près à la destruction. Les statues des douze apôtres avaient été fondues par les calvinistes, en 1579, pour payer les garnisons de Cambrai et de Bouchain; la Révolution française vendit le reste des métaux précieux, disloqua le polyptyque, dont les fragments furent transportés à Douai, puis jetés pêle-mêle, avec toutes sortes de rebuts, dans les greniers de la chapelle de l'ancien collége des Jésuites. Quand Napoléon eut signé le concordat, le desservant d'une pauvre paroisse, voisine de Douai, demanda aux administrateurs du musée un tableau pour son église. On lui dit de chercher lui-même dans les dépôts que nous venons de mentionner. Le sieur Lévesque étant né à Pecquencourt, près d'Anchin, connaissait le retable qui ornait jadis le maître-autel de l'abbaye; en furetant, il découvrit le morceau du milieu et l'emporta : il n'avait pu trouver les autres parmi les objets entassés confusément.

(1) Au commencement du volume intitulé *de l'Art chrétien en Flandre*, par l'abbé Dehaisnes, se trouve une reproduction au trait de ce polyptyque, où l'on a imité, au moyen d'annexes mobiles, l'agencement des panneaux, que le langage expliquerait difficilement.

Digitized by Google

Vous vous imaginez sans doute qu'il garda comme une pièce rare le panneau central? Nullement. Un peintre-décorateur de Douai, appelé à Cuincy, ayant de l'église la chaire et les boiseries colorié, le prêtre lui offrit, au lieu d'argent, la peinture autrefois vénérée. Le badigeonneur accepta, mit des ferrures au panneau et en fit une porte pour une espèce d'atelier qu'il organisait dans les combles de sa maison.

Pendant trente ans, l'œuvre méconnue remplit ce trivial office. L'homme aux pinceaux étant alors tombé malade, le docteur Escallier lui prescrivit des remèdes qui ne le guérirent pas.

Il mourut donc; le médecin acheta quelques mauvaises toiles à la veuve et lui demanda si elle ne possédait plus aucun travail analogue.

— Il y a là-haut, dit-elle, dans le grenier, une vieille planche, où l'on aperçoit encore des traces de peinture, mais je doute qu'elle vous intéresse.

— Montons toujours, répliqua le docteur.

Et l'on monta.

Le médecin ayant découvert çà et là, sous la crasse et la poussière, des linéaments de personnages, voulut savoir ce que lui coûterait la porte.

— O mon Dieu! dit la femme, prenez-la pour rien.

— Pour rien, c'est trop bon marché, dit l'amateur; combien en voulez-vous?

— Si vous me donnez dix francs, reprit la veuve, je serai très satisfaite.

Le docteur Escallier lui glissa deux louis dans la main et fit emporter la planche. Il était nuit, lorsqu'il rentra, suivi de son acquisition; mais c'était un ardent collectionneur. Le voilà qui se met à nettoyer

Digitized by Google

le panneau : les premiers coups d'éponge débarbouillent un ange ; l'archéologue s'exalte, lave, essuie, frotte, lave encore, n'épargne ni soin ni peine; la nuit tout entière passe inaperçue; le lendemain, à sept heures, on le trouva plongé dans le travail et l'enthousiasme; l'œuvre s'était peu à peu dégagée de son linceul poudreux; le médecin qui avait laissé mourir tant de malades, criait qu'il avait ressuscité un chef-d'œuvre!

Les aventures des autres fragments ne sont pas moins curieuses. En 1818, l'administration du musée les vendit publiquement, avec du bois à brûler, des instruments de physique en mauvais état et je ne sais quels autres rebuts. L'acte officiel les désigne ainsi. Toutes les œuvres d'art furent adjugées pour des prix insignifiants : un sieur Avisse, peintre de Douai, paya huit tableaux la somme de 3 francs; un autre citoyen de la ville, M. Estabel, acheta les six panneaux de Bellegambe 4 francs 50 centimes, selon les uns, 7 francs 50 centimes selon les autres. Il les fit restaurer tant bien que mal, et une quinzaine d'années se passèrent.

Après avoir nettoyé son image, le docteur Escallier, en y réfléchissant comme à une glorieuse trouvaille, jugea que les morceaux possédés par M. Estabel devaient en être le complément. Aussitôt il court chez son ami : tous deux mesurent les panneaux, étudient les sujets; plus de doute! Ce sont les fragments d'une vaste composition. Le médecin veut absolument les acheter; le propriétaire en demande 3,000 francs. C'était trop cher pour les ressources du docteur : il offre 2,000 et quelques livres, en assu-

Digitized by Google

ran td'ailleurs qu'il paiera comptant. M. Estabel hésite, discute, témoigne l'envie de réfléchir.

— Demain matin, j'irai moi-même vous donner réponse, dit-il enfin au docteur Escallier.

« Ce fut une nuit d'angoisse que celle qui suivit; plus tard le médecin se plaisait à conter avec quelle fiévreuse impatience il attendait son ami (1). » Enfin le jour paraît, la sonnette s'agite; caché derrière un rideau, l'amateur observe : il ne se trompe pas, c'est lui, c'est lui! c'est M. Estabel! et, pour comble de bonheur, il vient annoncer qu'il accepte l'offre de la veille! Le docteur, comme bien on pense, tenait l'argent tout prêt : le marché fut conclu, les membres dispersés du polyptyque se rejoignirent, et l'antiquaire passa le reste de sa vie dans l'extase. Il ne se lassait point d'admirer ou de faire admirer l'œuvre mystérieuse, qui occupait la place d'honneur dans son salon. Plusieurs fois, le soir, quand il recevait, il alluma devant les panneaux des bougies nombreuses, pour en montrer, pour en expliquer tous les mérites. C'était un prodige, bien entendu, un chef-d'œuvre étonnant, incomparable! Mais des commentaires passionnés ne suffisaient point : le docteur voulut connaître l'origine et l'histoire de son retable. Il fouilla les manuscrits d'Anchin, que possède la bibliothèque de Douai; il y trouva toutes sortes de documents sur l'abbaye, une histoire latine du monastère, par dom François de Bar; mais ne put découvrir le nom du peintre qui avait exécuté le polyptyque! Des renseignements qu'il avait groupés il

(1) Dehaisnes : *l'Art chrétien en Flandre*, pag. 301.

Digitized by Google

fit un ouvrage, il les publia; comme ils l'avaient toujours occupé de moines et de moinerie, la grâce le toucha pendant qu'il travaillait; son enthousiasme d'amateur eut pour conséquence dernière de lui inspirer la dévotion la plus profonde, et peu de temps avant sa mort, par un testament daté du 15 février 1857, il légua le polyptyque à l'église Notre-Dame. S'il a pris place maintenant parmi les âmes saintes et goûte les joies des élus, il le doit au peintre Bellegambe... qu'il ne connaissait pas!

Malheureusement la composition, qui le ravissait, ne justifie pas entièrement son exaltation. Sans doute elle n'a plus toute sa valeur primitive, sans doute on doit tenir compte des effets du temps et de la négligence; mais, quoi qu'on fasse, on ne peut lui reconnaître un mérite supérieur : c'est en somme, une œuvre médiocre, qui annonce la fin de l'école des Van Eyck. Le Christ, le personnage principal, dénote une faible connaissance de l'anatomie : ses bras sont d'une maigreur extrême, et aucun sentiment idéal ne rehausse ses traits vulgaires. La mystique épouse du Seigneur a une physionomie lourde et sotte plutôt que modeste, malgré son front spacieux, malgré les lignes régulières de son visage. Les autres têtes sont communes et fades : nul éclair n'illumine les yeux, partout l'expression languissante refroidit le spectateur. Aucun type n'offre une beauté remarquable. La couleur aussi ne dépasse point le niveau de la médiocrité : elle est vive, agréable et juste, mais ne flatte point la vue par des qualités exceptionnelles, par des tons d'une opulence ou d'une délicatesse rares. On cherche, on attend, on espère : de la rosée,

Digitized by Google

mais pas de pluie; le crépuscule, mais pas d'aurore.

Deux personnages font exception, néanmoins, dans cette monotone insignifiance : Charlemagne, au dehors, qui passe pour le portrait de l'empereur Maximilien Ier; saint Jean l'Évangéliste, dans l'intérieur, placé à l'extrême gauche et tourné d'une façon originale, qui lance un regard oblique on ne sait sur quel objet. Charlemagne est digne des meilleurs pinceaux de l'école brugeoise : les linéaments de la tête sont dessinés avec une grande précision, la barbe et les cheveux d'un beau style; on a exécuté peu de portraits plus remarquables. La tête de saint Jean mérite aussi des éloges sincères et rappelle les maîtres fameux du quinzième siècle. Or, ces deux morceaux paraissent seuls intacts : ils font naître conséquemment le soupçon que toutes les autres parties on été repeintes et gâtées par des barbouilleurs.

Un diptyque du musée de Douai inspire la même idée. On y reconnaît le style de Bellegambe, et l'exécution offre de telles disparates qu'on ne peut les expliquer sans l'intervention d'un prétendu restaurateur. Les boiseries sont peintes sur les deux faces : d'un côté, en grisaille; de l'autre, en couleurs variées. Les personnages ont au moins la moitié de la grandeur naturelle. Le camaïeu forme deux scènes. On voit d'abord sainte Élisabeth de Hongrie, bien drapée, dans une attitude excellente, distribuant des pains aux pauvres; les malheureux qui entourent la princesse ont une grande vérité de type et d'expression; le petit enfant à moitié nu, placé sur le devant, vous arrête, pour ainsi dire, au passage,

Digitized by Google

vous force à l'admirer. On ne peut imaginer un bambin plus vivant. Il considère le spectateur avec des yeux pénétrants et attentifs, dont le regard fait illusion. Dans ce regard ne flotte nulle ombre d'inquiétude; la pauvreté assombrit toutes les figures qui environnent le jeune garçon; la sienne demeure calme, joyeuse et insouciante. Ne connaissant pas les fondrières de la vie, l'espiègle ne craint pas d'y tomber.

Le camaïeu de droite représente un sujet énigmatique. Deux hommes, debout devant le grand-prêtre, se disputent relativement à un agneau, qui gît, les pattes liées, sur une tablette de pierre. Un individu portant lui-même un chamois se moque de la querelle. Les deux antagonistes, le chef religieux, le railleur et les autres assistants sont dignes des beaux jours de l'ancienne école flamande. Tout, dans cette page, est net, précis, bien étudié, trahit un pinceau d'élite. L'homme aux boucles d'oreilles fait surtout une heureuse impression. Ce motif doit être un épisode légendaire.

Sur la face peinte on voit une donnée analogue. Saint Jérôme, escorté du lion qui le désigne, argumente contre un évêque derrière lequel on aperçoit saint Augustin; du haut de son trône pontifical, le pape Damase écoute les deux logiciens, avec d'autres personnages mitrés : le dogme de l'Immaculée Conception est évidemment la thèse que discutent les orateurs. Le monument spacieux, où ils déploient leur éloquence, a la plus belle tournure.

L'autre page polychrôme met en scène des moines, un roi, un évêque, montrant Jérusalem comme pour

Digitized by Google

célébrer le triomphe de la Vierge et de leur opinion. Plus bas, les donateurs et leur famille à genoux sont désignés par un ange, comme spécialement dévoués à la mère du Christ. Original de traits, d'expression et d'attitude, ce divin messager est la figure la mieux réussie, le personnage le plus frappant du morceau. Il a même une telle supériorité, qu'il forme disparate avec les autres, comme Charlemagne et saint Jean l'Évangéliste sur le retable d'Anchin.

Entre les camaïeux et les images multicolores, il y a une différence incompréhensible. Autant les grisailles sont fermes, nettes, accentuées, vigoureuses, autant les peintures sont molles, fades et communes, l'ange excepté. Ici encore un barbouilleur a-t-il gâté les faces polychrômes, ou le *maître des couleurs* ne savait-il point faire usage de la palette? Le crayon seul convenait-il à son genre de talent? Mais il serait bizarre que son glorieux surnom fût démenti par ses œuvres. Mieux vaut croire qu'un bélître a promené sur les panneaux sa lourdeur et son insignifiance. Des personnes peu versées dans la chronologie des styles ont pensé que les grisailles étaient d'une autre main et d'une époque plus récente que les morceaux correspondants. Rien ne justifie cette hypothèse. Les deux sortes d'images ont dû être exécutées en même temps et par le même artiste. C'est aux savants de Douai à chercher dans les manuscrits et les vieux livres quand l'inepte besogne fut confiée à un manœuvre.

Pour le panneau central, que complétaient ces deux fragments, on ne sait ce qu'il est devenu. Le triptyque ornait jadis une chapelle de l'église des Récollets-Wallons ou Frères-Mineurs. Une touchante

Digitized by Google

infortune l'avait fait commander au peintre. En 1521, une jeune personne de la ville, nommée Catherine Potier, allait devenir la femme d'un homme qu'elle aimait, lorsqu'elle tomba malade. Bientôt elle sentit approcher la mort. Sur son lit de souffrance, elle eut un pieux caprice. On construisait alors, en l'honneur de la Vierge, la chapelle que nous venons de mentionner. La pauvre enfant, qui devait emporter dans la tombe son anneau de fiançailles, pria son père, l'échevin Jean Potier, de consacrer la dot qu'il lui destinait à un retable, où serait figuré le triomphe de l'Immaculée Conception, et d'en faire présent aux moines pour décorer l'autel. Le père le lui promit, et chargea Bellegambe du travail. Sa fille dormait déjà sous une humble pierre. Une note trouvée dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, à Paris, met hors de doute ces circonstances (1). Il renferme, en un seul volume, deux copies d'un même ouvrage, la Chronique du couvent des Frères-Mineurs, à Douai, rédigée entre 1725 et 1730, par un des cénobites, le père gardien Emmanuel Le Preux. Or voici le passage qu'en a extrait M. Félix Brassart (je le traduis du latin) :

« Année 1526. La célèbre chapelle consacrée dans notre église à la Vierge bienheureuse, conçue sans péché, se trouvant terminée au bout de six ans, un certain Jean Potier la décora d'un tableau mystique d'excellente facture, qu'il avait payé avec la dot promise à sa fille, morte cinq années auparavant; en foi de quoi, il avait fait écrire au bas de l'image, sur

(1) Fond latin, n° 9931.

Digitized by Google

deux colonnes, les vers suivants, accompagnés d'un double écusson.

Première colonne :

D'ung bon voloir, Jehan Potier l'aisné
Et sa femme, nommée Marguerite
Muret, ont cy cette table donné,
En laquelle est subtillement descripte
La très pure et digne conception
De Marie, royne de Sion.
Quant à l'ouvrier, qui voelt cognoître l'homme,
Jean Bellegambe pour vrai se nomme;
Et l'acheva, pour estre en ce lieu mise,
L'an XV[e] vingt et six, par devise.

La seconde colonne n'est pas d'un style moins barbare :

Chinq ans devant ce nombre d'ans prédict,
En apvril, la quatorzième journée,
Marguerite Potier, fille du dict
Jehan Potier, fut par mort ajournée,
Et gist devant l'autel de Nostre-Dame,
Laquelle, pour le salut de son ame,
Ains que mourir, feict requeste loable
A son père, que le don amable,
Qu'avoir debvoit pour le sien mariage,
Fust emploié à faire ceste image.

Les deux strophes nous expliquent le groupe des donateurs. Le père de famille dans la force de l'âge, c'est le riche bourgeois Jean Potier; la femme sérieuse comme le déclin de la vie, c'est son épouse Marguerite Muret, d'une opulente et influente maison; le jeune homme nous montre leur fils unique, portant aussi le prénom de Jean; la fille nubile, c'est

Digitized by Google

Marguerite la prédestinée, peinte vivante sur le tableau, mais déjà morte quand l'artiste en dessina les premiers linéaments (pouvait-elle être absente d'un ouvrage fait à sa prière?); la petite Catherine enfin, vêtue d'un surcot rouge, imite naïvement la piété de sa mère et de sa sœur aînée, sans trop comprendre le dogme abstrus qu'on glorifie devant elle (1).

J'ai expliqué de la manière la plus avantageuse pour Bellegambe les faiblesses qui étonnent sur les ouvrages décrits tout à l'heure. Mais l'énigme reparaît sur d'autres tableaux. Deux ailes d'un triptyque, jugé de sa main et conservé au musée de Douai, offrent tous les caractères vicieux de sa mauvaise manière. L'un d'eux montre saint Denis portant sa tête, au dessus de Nicaise Ladam, roi d'armes de Charles-Quint, agenouillé avec son fils ou avec un de ses parents. La couleur est belle, harmonieuse, mais sans qualités supérieures; le dessin est mou. Les expressions fades ne relèvent point des types vulgaires. Les deux panneaux sont, du reste, en mauvais état, ce qui augmente la mollesse de la touche. Sur les revers on aperçoit un squelette et on lit une inscription française, dont voici le début :

Précogitant que l'homme est serf à pourriture,
En ce tableau est mis du corps la pourtraicture,
Auquel Dieu doint que l'ame au ciel repose.

Les autres vers nous apprennent les noms et les

(1) *Souvenirs de la Flandre wallonne*, t. III, pag. 162 et suiv.

Digitized by Google

qualités des personnages, mais ne sont pas faciles à déchiffrer ni à comprendre. Peu nous importe, d'ailleurs.

Un retable que possède M. Tesse, médecin et amateur de Douai, ne semble pas avoir une exécution plus ferme et une valeur moins douteuse. Il fut commandé à Bellegambe par Dom Jacques Coëne, supérieur du couvent de Marchiennes, situé dans le voisinage de Douai, comme l'abbaye d'Anchin. L'image du milieu reproduit le groupe de la Trinité, que nous avons décrit plus haut; mais on y observe quelques variantes. « Le buste du Père est beaucoup plus long, dit l'abbé Dehaisnes, le Christ souffre moins; en général l'expression est moins noble et l'exécution moins fine, moins achevée; le groupe ne se détache pas au milieu d'une lumière chaude et rose, mais sur un ciel d'azur un peu terne, au sein d'un portique plus moderne, incomparablement moins riche et moins orné. Sur le volet droit, Jacques Coëne est agenouillé devant un prie-Dieu; sa figure, qui annonce de 45 à 50 ans, est d'une très grande vérité (1). » Un ange porte un écusson, où se trouvent peintes ses armoiries. Un personnage drapé dans une houppelande noire et une femme vêtue d'une robe pourpre occupent l'autre aile; d'après leurs armoiries, écartelées du blason de l'abbé, ils appartenaient à sa famille. « Les peintures des volets extérieurs sont tout à fait modernes (2). »

Une autre copie du même motif se trouve chez le

(1) Il exerça l'autorité abbatiale de 1501 à 1542.

(2) *De l'Art chrétien en Flandre*, pag. 348 et 349.

Digitized by Google

doyen d'Oisy-le-Verger; elle est également due au prieur de Marchiennes, qui reparaît sur l'aile droite; un ecclésiastique nommé Pierre lui fait face sur le volet gauche. C'est une œuvre encore inférieure à la précédente. Elle a d'ailleurs tellement souffert qu'on ne peut, même par conjecture, en estimer la valeur primitive.

Deux triptyques de faibles dimensions, placés dans la cathédrale d'Arras et portant cette date : *Mars* 1528, sont attribués à Bellegambe par les connaisseurs; je ne les ai pas vus et je le regrette; mais je les verrai à la première occasion : il règne autour de ce peintre un mystère qui pique ma curiosité. Faut-il le ranger très haut, parmi les maîtres, ou le classer parmi les hommes médiocres? C'est un problème qu'on ne peut résoudre pour le moment, qui exige de nouvelles recherches et de nouvelles lumières (1).

Aux deux peintres dont nous venons d'ébaucher les portraits il faut joindre un artiste contemporain, Pierre Des Mares, qui nous est seulement connu par un triptyque de la Pinacothèque. Ce retable ornait autrefois le maître-autel de l'église Saint-Maurice, à Cologne. Le panneau central porte le nom de l'auteur, écrit en lettres d'or, et la date de 1517. Le nom donne lieu de supposer que le coloriste avait vu le jour dans la Flandre gallicane; mais le

(1) Les descendants de Bellegambe cultivèrent la peinture jusqu'en l'année 1666; mais ce furent tous des hommes sans importance, dont nous ne pouvons nous occuper; on trouvera des renseignements sur ces artistes dans la brochure de M. A. Preux, que nous avons citée plus haut.

Digitized by Google

tableau doit avoir été fait sur les bords du Rhin et autorise à croire que le peintre y demeurait, y avait formé son talent. Le morceau principal figure le Sauveur sur la croix : la Vierge, qui tombe en syncope, saint Jean et Marie Salomé forment un beau groupe, plein d'expression et de douleur. Madeleine, agenouillée au pied de l'instrument funèbre, croise les bras sur sa poitrine, dans une attitude originale et dramatique. Le Messie et le bon larron se présentent de face, suivant l'habitude, mais, par un singulier caprice, le peintre a crucifié à rebours le malfaiteur impénitent, dont on voit seulement le dos. L'aile droite a pour sujet Maurice et la légion thébaine refusant de sacrifier aux idoles; le geste du héros principal et son attitude expriment noblement son dédain et sa résolution; l'élégance de ses traits, ses belles proportions ajoutent à l'effet de son maintien. L'aile gauche représente l'exécution du martyr, agenouillé sur son manteau de pourpre. Le choix des types, le dessin des figures et certaines poses sont ce qu'il y a de mieux dans les trois panneaux; ce qu'il y a de plus remarquable, c'est le fond d'or qui encadre les personnages; les nimbes mêmes sont formés par des plaques d'or. Cette vieille coutume observée à Cologne en 1517, quand Hubert van Eyck y avait renoncé près d'un siècle auparavant! Nouvelle preuve que l'école rhénane fut toujours attardée, une sorte d'art provincial, qui suivait lentement l'école des Pays-Bas. De là vient que l'on a pris pour de très anciens tableaux des œuvres postérieures aux grands maîtres flamands, les véritables créateurs de la peinture septentrionale. Les fonds d'or, les nimbes perpen-

Digitized by Google

diculaires en usage à Cologne du temps de Raphaël et de Michel-Ange, au moment où la vieille méthode brugeoise se transformait, quel indice plus concluant pourrait-on trouver?

N. B. Toutes les œuvres connues de Gérard David et de Jean Bellegambe étant décrites ou mentionnées dans ce chapitre, un catalogue serait inutile.

Digitized by Google

CHAPITRE XXIX

TABLEAUX ÉNIGMATIQUES : L'ÉCOLE BRUGEOISE EN ESPAGNE ET EN ITALIE

Fécondité de la première école flamande. — Diptyque du musée d'Anvers portant le monogramme C. H. — L'auteur inconnu devait être un disciple de Memlinc. — Admirable panneau du musée de Berlin, signé A. C. — Il est probablement d'un miniaturiste d'Anvers, nommé Antoine Cornelis. — Servaes de Coulx : belle *Cène*, peinte par lui, qui orne la cathédrale de Mons. — Magnifique retable que possédait M. Quédeville. — Sentences judiciaires condamnant à faire exécuter des tableaux. — Influence européenne de la vieille école flamande. — Peintres nombreux qui l'ont imitée en Espagne. — Description de leurs tableaux. — La manière brugeoise dans le midi de l'Italie. — Antoine Solario, surnommé le Zingaro.

Après tant d'exhumations, de réhabilitations, il semble que nous devons avoir terminé la seconde partie de notre tâche, que le quinzième siècle tout entier est enfin sorti de sa tombe. Illusion flatteuse et vaine! L'école des Van Eyck, j'ose le dire, n'a pas été moins laborieuse, moins puissante que l'école de

Digitized by Google

Rubens. Outre les artistes qui viennent de passer devant le lecteur, lentement et péniblement arrachés de l'oubli, comme d'une seconde mort, il y en a eu de très grands, de très habiles, dont on ne sait pas même les noms ! Quelques tableaux parvenus jusqu'à nous, marqués d'initiales, ou dépourvus de tout signe, prouvent leur mérite supérieur.

Mentionnons d'abord un diptyque dont on a beaucoup parlé, que presque tous les amateurs connaissent, mais qui n'en reste pas moins une énigme embarrassante pour l'historien et le critique. Il orne le musée d'Anvers (1). Les deux panneaux sont peints de chaque côté, formant ainsi quatre images. La plus importante montre la Vierge, debout dans une église ogivale, tenant sur son bras le petit Jésus, entouré de linge, qui la bénit. Devant elle, un lis et quelques autres fleurs empanachent un vase de cuivre. A l'arrière-plan sont dessinés deux anges, l'un desquels tient un livre ouvert. Rien de plus doux et de plus frais que le groupe de la mère et du fils, rien de plus admirable que le monument déployé autour d'elle. La perspective en est si bien faite, il y a tant de justesse dans les proportions, la lumière pénètre si bien par les hautes croisées, l'édifice a un air si calme, si noble, si religieux, qu'on se figure, non pas l'examiner, mais en parcourir l'enceinte, et l'on éprouve un désir de recueillement, une paix profonde, comme sous les voûtes silencieuses d'une cathédrale. Les tuiles vernies et historiées, qui forment le pavé de l'église, ont été peintes l'une après

(1) Nos 37, 38, 39 et 40.

Digitized by Google

l'autre, avec tous leurs détails. Le riche jubé, les vitraux à personnages témoignent d'une égale patience, et des rayons, qui entrent par une porte, font illusion. Pierre de Hooghe n'eût pas mieux imité ce lumineux courant, ces flots d'or jaillissant à travers la pénombre.

Sur la face correspondante du diptyque on voit le donateur, un abbé de l'ordre de Cîteaux, agenouillé dans une chambre élégante. Le lit, la cheminée où flambe du feu, la petite croisée ouverte au dessus, la mitre et la crosse du dignitaire ecclésiastique, les vases nombreux placés sur un bahut sont admirablement exécutés. Un candélabre étonne par sa merveilleuse délicatesse. Au premier plan dort un petit chien. Une console porte le monogramme C. H. Comme vue d'intérieur, cette chambre ne le cède en rien à l'église que nous venons de décrire.

Les faces externes des panneaux sont beaucoup moins soignées, ont une bien moindre valeur. L'une d'elles est consacrée au Fils de l'homme, représenté debout, tenant de la main gauche les Évangiles et bénissant le monde de la droite. Sur l'estrade qui le porte, se dessine nettement le chiffre 1499. Le Christ n'est pas très beau, et un ton rougeâtre, partout répandu, produit un effet désagréable. Le second revers offre au spectateur un autre abbé de l'ordre de Cîteaux, agenouillé devant un prie-Dieu, et portant la crosse qui symbolise son autorité. Le rouge domine aussi dans cette image. Près de l'étoffe qui drape le prie-Dieu, on remarque le monogramme de l'artiste, mais beaucoup moins net que sur la console où nous l'avons déjà signalé.

Digitized by Google

Ce diptyque peint sur les deux faces provient de l'abbaye des Dunes, située dans les environs de Bruges : le dernier supérieur, Nicolas de Roovere, le céda, en 1827, à M. Van Ertborn.

Suivant le catalogue du musée d'Anvers, le premier ecclésiastique figurerait un certain abbé Robert de Clercq, qui exerça le pouvoir abbatial de 1519 à 1557; et le second portrait, Antoine Wydoot, son coadjuteur, élu après lui pour gouverner le monastère. Quelle bizarre opinion! L'œuvre porte la date de 1499; Robert de Clercq devint supérieur en 1519, et l'artiste, à la fin du quinzième siècle, l'aurait peint avec les marques d'une dignité qu'il obtint seulement vingt années plus tard! Bien mieux, le coadjuteur, qui lui succéda en 1557, aurait été dessiné cinquante-huit ans d'avance, comme chef de la pieuse communauté! L'auteur de l'œuvre était donc un voyant, un prophète? Il avait donc aperçu, dans l'avenir, Antoine Wydoot portant le mitre et la crosse? Il n'est guère possible de se fourvoyer plus étrangement, et si un pauvre historien commettait de pareilles méprises, on le traiterait de la belle manière! Moi, qui ne suis pas inviolable et infaillible, comme les rédacteurs de catalogues, je me permettrai de poser cette question : — Wydoot, le futur prieur du couvent des Dunes, était-il né en 1499, lorsqu'on présume que l'artiste inconnu exécutait son image?

Les lettres C. H. ont fait croire qu'il s'appelait Corneille Herrebout, un peintre de ce nom vivant à Bruges dans les dernières années du quinzième siècle et au début du seizième. On n'a pas le moindre détail sur ce coloriste, pour le moment. Les registres de la corpo-

Digitized by Google

ration brugeoise, que l'on va publier, nous fourniront peut-être quelque lumière (1). Le peintre mystérieux, dans tous les cas, doit avoir étudié sous les yeux de Memlinc. On a longtemps attribué son œuvre au coloriste gracieux, qui métamorphosait son pinceau en instrument narratif, et l'on n'était pas ainsi très loin de la vérité. La plus frappante analogie règne entre les styles des deux maîtres. Que l'on compare, dans le Musée, l'Annonciation de Memlinc (2) au diptyque, on sera étonné. C'est la même délicatesse de pinceau, la même perfection de travail, la même dimension, qui rapproche les images de la miniature, le même goût d'intérieurs clos, qui devenait peu commun à cette époque, la même douceur d'expression sur les visages, le même soin du détail, arrivant jusqu'à la poésie, et la même habileté pour rendre la lumière. Je ne serais nullement surpris que l'auteur du quadruple morceau eût été fameux comme enlumineur.

Le musée de Berlin possède une œuvre excellente, qui ne jette pas le connaisseur dans de moindres perplexités (3). Elle figure saint Sébastien attaché à un arbre, percé de flèches par trois archers, devant quatre juges ou persécuteurs à cheval. C'est un très

(1) Ceux de la confrérie d'Anvers mentionnent, en 1481, un Claes Harts, franc-maître, qui reçut cette année, comme disciple, Claes van Liere; en 1483, Neelken Geens entra dans l'atelier de Claes Herst, probablement le même personnage, dont on a mal écrit le nom. Le initiales concordent avec le monogramme; mais il y a lieu de penser que l'auteur du diptyque faisait partie de la ghilde brugeoise.

(2) N° 33.

(3) N° 548a.

Digitized by Google

petit tableau, puisqu'il mesure seulement 14 pouces et demi de hauteur sur 10 pouces de largeur. Les souliers à la poulaine et les coiffures des personnages prouvent que l'auteur a dû l'exécuter sous Philippe le Bon ou Charles le Téméraire. Il a un grand charme et une extrême originalité. Le coloris surprend tout d'abord par ses tons clairs et argentins : c'est le seul tableau de cette gamme que j'aie jamais vu, et elle produit l'effet le plus séduisant. La lumière blanche, qui domine partout, communique à l'ensemble un air de gaîté, de fraîcheur printannière. Le dessin a une netteté, une délicatesse rares, même pour l'époque, même pour une œuvre flamande. Les plis des costumes, les détails des visages sont traités avec la précision de la gravure. On observe, en outre, dans les ombres des empâtements vigoureux, de sorte que toutes les parties de la facture sont remarquables, qu'on distinguerait au premier coup d'œil les tableaux de ce peintre, si l'on avait l'heur d'en trouver. La perspective est d'ailleurs très bien faite.

Le travail d'exécution ne mérite pas seul des éloges. Les types sont choisis avec un soin, qui prouve l'habitude de l'observation. Le martyr nous apparaît comme un homme aux cheveux gris, dont la forte et sérieuse figure exprime noblement la douleur. Toutes les autres têtes ont une physionomie spéciale, des traits originaux, un caractère bien distinct, qui rappelle la nature ; celles des chevaux même sont admirablement peintes : leurs beaux yeux eussent charmé Wouwerman. Sur le devant de l'image, un petit chien blanc, un griffon, semble examiner le spectateur. Les trois bourreaux portent des

Digitized by Google

armes différentes, un arc ordinaire, une arbalète simple et une arbalète à rouet. Un fleuve bleu, une ville bleue, des montagnes bleues occupent le fond du tableau, comme dans les miniatures; au second plan se dressent deux châteaux forts. Tout accuse une origine flamande; aucune trace de recherche, de subtilité germanique, de mauvais goût teuton. Plus on étudie ce panneau, plus on se persuade qu'il est dû à un enlumineur d'un talent exceptionnel, qui avait vu le jour dans les Pays-Bas. Le temps l'a d'ailleurs traité avec une rare indulgence : on dirait que l'artiste vient d'y mettre la dernière main.

Ce chef-d'œuvre, pour comble de bonheur, porte un monogramme : sur le caparaçon d'un cheval, dans un espace vide, entre des ornements capricieux, on voit les lettres A. C., qui se détachent de la manière la plus nette. Quel peintre désignent ces initiales?

Nul artiste célèbre, nul artiste dont on se soit occupé jusqu'à présent. Mais, si l'on feuillette les *Liggeren* ou registres de la corporation d'Anvers, on trouve qu'un nommé Antoine Cornelis, enlumineur (*verlichtere*), y fut reçu franc-maître en 1473. Il était probablement fils de maître, car son nom ne se rencontre point parmi ceux des élèves enrôlés depuis 1453, année où commencent les listes; les enfants des maîtres étaient seuls dispensés du noviciat. En outre, on voit, à l'année 1463, qu'un certain Cornelis van Lilloe fut admis comme franc-maître; à l'année 1465, que Cornelis van Scrieck obtint le même titre. L'enlumineur descendait-il de l'un ou de l'autre? C'est une question que je ne puis décider, faute de renseignements.

Digitized by Google

Si Antoine Cornelis a exécuté cette œuvre supérieure, elle doit avoir été faite dans les derniers temps de Charles le Téméraire, et l'auteur serait le premier peintre de talent produit par la race anversoise, l'habile devancier des grands hommes qui ont porté si haut sa gloire.

La cathédrale de Mons, dédiée à Sainte Waudru, renferme un panneau signé en toutes lettres :

SERVAES DE COULX FECIT ET INV.

Un peu plus bas se trouvent deux caractères presque effacés, une L assez distincte et les restes d'un B majuscule. Ces indices, par malheur, ne nous avancent guère. On n'a aucune espèce de renseignements biographiques ou autres sur le peintre Servaes de Coulx. J'imprime son nom pour la première fois, tous les Guides du voyageur dans les Pays-Bas observant à son égard un silence religieux. L'œuvre cependant vaut la peine d'être signalée aux curieux, étudiée même et analysée. Elle doit avoir été peinte dans la première moitié du seizième siècle et représente l'Institution de l'Eucharistie. Le Sauveur et ses disciples partagent pour la dernière fois le pain et le vin, que l'Église doit transformer en symboles. Les personnages, qui ont environ deux pieds de haut, sont bien groupés. Quelques têtes se recommandent par une beauté de lignes et d'expression tout à fait remarquable : le type du Fils de l'homme n'est malheureusement pas bien choisi ; mais quel noble et délicat visage le peintre a donné à saint Jean ! Quels traits harmonieux, où s'épanouit une

Digitized by Google

âme tendre et que l'émotion plisse de rides légères, comme un lac effleuré par une brise presque insensible! L'apôtre à barbe noire, qui occupe la gauche du Christ et joint les mains en regardant le ciel, ne flatte pas moins la vue, ne charme pas moins l'esprit. Un sectateur de la loi nouvelle, placé en face de Judas, cause également un vif plaisir. Il y a de la vérité, de l'observation dans ce tableau, de la poésie même et une exécution habile. La touche, la couleur sont encore fines et belles, quoique le temps ne l'ait pas ménagé.

Les archives de la commune ou de l'église ne peuvent-elles nous rien apprendre sur l'auteur? Où Servaes de Coulx était-il né? Dans quelle corporation avait-il fait son noviciat? Un texte heureusement trouvé nous le dira peut-être un jour.

Les tableaux qui viennent de nous embarrasser, offrent du moins une signature ou des initiales; quelques ouvrages aussi intéressants, aussi bien faits, sont dépourvus de toute indication. J'ai admiré maintes fois chez M. Quédeville, mort en 1852, une œuvre excellente, un petit retable, qu'il attribuait, sans raison aucune, à Hugo van der Goes. C'est une production des plus originales et des mieux travaillées. Le coloris dépasse en finesse le coloris déjà si fin des vieux maîtres flamands, et le dépasse encore par le soin des transitions, le relief des chairs, la transparence des ombres. Sur les visages, les saillies sont accusées, rehaussées au moyen de lignes blanchâtres tout à fait singulières, qui ne troublent nullement l'harmonie générale. Les monuments, les collines offrent la même particularité :

Digitized by Google

des traits lumineux dessinent les contours des éminences.

Le panneau central figure le Sauveur sur la croix, pleuré par saint Jean et par les saintes femmes : un sentiment exquis anime, idéalise les figures; la Madeleine, qui embrasse les pieds sanglants du Fils de l'homme, atteint le plus haut degré de l'expression dramatique ou de la poésie élégiaque. Les paupières des personnages sont dessinées avec un soin remarquable. Les vêtements ont beaucoup d'ampleur et des tons magnifiques.

Les deux ailes, subdivisées dans le sens horizontal, forment quatre petites scènes, qui représentent l'*Ecce Homo*, la Marche au Calvaire, l'Ensevelissement du Christ et sa Résurrection. Ces quatre images séduisent par la même finesse de coloris, par la même excellence de travail, ont le même genre de facture que le panneau du milieu. L'Ensevelissement est l'épisode le plus parfait; la tête du Sauveur a une élégance mélancolique. On admire dans la Vierge, qui se penche vers lui, un type d'ingénuité, de bonté charmantes, où la douleur se mêle avec grâce aux indices d'une nature affectueuse. Le paysage est d'un art très avancé, comme perspective surtout : les effets du lointain, habilement observés, sont parfaitement rendus. Dans la Résurrection, une dernière lueur du soleil qui se couche, a un tel air de vérité qu'elle semble prédire les grands paysagistes hollandais. Çà et là quelques nuages flottent dans le ciel. Les rochers, les buissons, les feuillages sont traités avec l'adresse d'un maître.

Qu'est devenue cette œuvre si curieuse, si intéres-

Digitized by Google

sante, qui devrait orner une galerie publique, où on l'aurait librement examinée, jugée, appréciée, où elle aurait été pour la critique un jalon, un point de repaire? Je l'ignore(1). Quel peintre l'a exécutée? Je ne puis répondre que sur le ton du doute, avec une circonspection extrême, faute de données positives; mais je soupçonne que l'on doit attribuer ces ravissants panneaux à Corneille, fils d'Enghelbert, qui instruisit Lucas de Leyde et jouissait autrefois d'une grande célébrité en Hollande. Je toucherai de nouveau cette question dans le chapitre suivant.

J'ai signalé les tableaux dont on vient de lire la description, parce que les ai vus; mais combien d'autres, qui mériteraient un examen aussi attentif, me sont inconnus et me le seront toujours! La peinture flamande, au quinzième siècle, a été d'une richesse prodigieuse. Ce n'était pas seulement des causes générales et très puissantes qui fécondaient l'imagination des artistes, qui leur fournissaient l'occasion, qui les mettaient en demeure de prouver ou d'exercer leur talent; une foule d'usages concouraient au même effet. Un des plus singuliers était l'habitude prise par les tribunaux de condamner, pour un délit, à faire exécuter une œuvre d'art, statue, bas-relief, verrière ou tableau, dont on parait un monument public. Ainsi, un nommé Jean de Corioulle ayant commis plusieurs abus, le conseil de Namur lui

(1) Si le gouvernement belge, depuis vingt ans, m'avait chargé de lui signaler les tableaux de cette espèce qui ont été mis en vente, il aurait pu former à Bruxelles, pour peu d'argent, une collection admirable.

Digitized by Google

infligea, en 1475, une amende de 200 florins, à 27 sous la pièce, et lui imposa en outre l'obligation de s'entendre avec un artiste qui peindrait un tableau représentant le *Jugement dernier*, lequel vaudrait 40 florins du Rhin, à 20 sous la pièce, et serait placé dans la chambre où siégeait la cour. Un nommé Antoine, habitant la ville de Liége, reçut la commande. Il livra le panneau en juin 1476, mais l'image ayant été estimée 55 florins, le tribunal paya de ses deniers le surplus de la somme. Les sentences analogues ne sont pas rares dans les archives judiciaires de la Flandre.

Une école si fertile, si originale et si précoce ne pouvait manquer d'exercer une influence très vive dans toute l'Europe. Nous avons déjà montré comment elle s'empara des esprits en Allemagne, en France, en Portugal, en Espagne et au delà des Alpes. Mais nous avons seulement effleuré ce sujet pour les provinces castillanes et italiennes, nous réservant de le traiter plus amplement ici.

Vers le milieu du quinzième siècle, le génie des Van Eyck, comme un missionnaire doux et poétique, franchit les Pyrénées. On ignore si des peintres flamands, qui vinrent exercer leur profession dans la Péninsule, comme plusieurs statuaires, lui servirent d'introducteurs et propagèrent la nouvelle méthode, ou si des artistes espagnols, imitant le fameux Antonello de Messine, allèrent s'instruire dans les Pays-Bas. L'arrivée de Jean van Eyck à Lisbonne en 1428, sa pérégrination à travers les États qui occupaient le territoire de l'ancienne Ibérie, appelèrent l'attention sur ses travaux et sur la peinture à l'huile.

Digitized by Google

Ce fut en 1445 que le roi Jean donna au monastère de Miraflores le triptyque de Rogier van der Weyden maintenant exposé à Berlin. Évidemment les Espagnols connurent et imitèrent de très bonne heure les productions flamandes. Pierre Cristus paraît avoir habité la presqu'île vers l'année 1452 et y avoir formé des élèves, comme nous l'avons expliqué en parlant de Fernando Gallegos (1). Mais les Espagnols appliquent à la manière brugeoise une fausse désignation et l'appellent *style de Dürer*. L'influence italienne, mêlée à l'influence des Van Eyck, engendra une école mixte, que modifia encore le goût national. Quoique ce genre de peinture n'occupe pas le faîte de l'art péninsulaire, il fut pratiqué par certains maîtres dignes de figurer parmi les plus habiles de leurs temps et de leur pays (2).

Le plus ancien travail où on l'observe, décore, à Barcelone, le transept de la cathédrale. C'est une peinture murale, tracée dans une niche mortuaire. On y voit une date incomplète : MCCCCXXX... la fin est illisible, mais ne désignait certainement point une année postérieure à 1450. Ce morceau exécuté sur place figure quatre anges suspendus en l'air et habillés de blanc : on y reconnaît le style des Van Eyck.

L'église Saint-Michel, dans la même ville, renferme une œuvre plus importante de la même époque et du même caractère : elle représente la Vierge portant son divin fils et entourée de personnages, qui

(1) Tome II, pag. 372 et suiv.

(2) Passavant : *Die christliche Kunst in Spanien*, pag. 74 et 75.

Digitized by Google

adorent la mère et l'enfant. L'inscription suivante tracée sur le tableau en accroît l'importance : ***Sub anno M°CCCC°XLV per Ludovicum Dalmau fuit depictum*** (peint par Louis Dalmau l'an 1445). Quel était-ce Louis Dalmau? Son nom a une désinence germanique; mais nous ne possédons sur lui aucun renseignement. Sa peinture a une physionomie complétement brugeoise.

Dans les musées provinciaux de Barcelone et de Valence, formés avec les images des cloîtres supprimés, on trouve beaucoup de tableaux, où l'on ne peut méconnaître l'influence des Van Eyck; mais on y remarque aussi plusieurs caractères espagnols : les types, par exemple, et la profusion de l'or trahissent l'action de la race indigène et du goût local. On n'y admire point, malheureusement, des qualités supérieures; le dessin et le coloris en sont même très rudes.

La colombe des Van Eyck, pareille à la messagère de l'arche, prit également son vol du côté de l'Andalousie. Juan Sanchez de Castro y reçut le premier l'inspiration brugeoise : une école fondée par lui à Séville rayonna autour de la cité. La chapelle de Saint-Joseph, dans la cathédrale, possédait un retable de l'année 1454, que Céan Bermudez y vit encore en 1800, mais qui a disparu depuis cette époque. Le panneau central figurait la naissance du Christ; on voyait sur les ailes des prophètes et des bienheureux, parmi lesquels on vantait spécialement sainte Lucie. Un saint Christophe colossal du même artiste, exécuté en 1484, s'est conservé dans l'église Saint-Julien de la même ville, si l'on peut employer

Digitized by Google

le mot *cönservé* à propos d'une image totalement repeinte en 1775. Cette retouche générale laisse seulement reconnaître le genre de conception et de mise en scène particulier aux Van Eyck. Le géant, comme d'habitude, porte le fils de Dieu sur son épaule; mais un trait original, c'est qu'un pèlerin de taille naine s'est cramponné à sa ceinture et profite de l'occasion pour passer le fleuve. Francisco Pacheco cite de ce maître une Annonciation, qui décorait l'église Saint-Isidore del Campo, à Santiponce; par un double anachronisme, que blâme l'auteur, la Vierge y pendait au mur son rosaire, et Gabriel portait un costume de prêtre chrétien, naïvetés fréquentes dans les tableaux de l'école brugeoise.

L'élève le plus connu de Juan Sanchez de Castro se nommait Juan Nuñes; il peignit en 1480, pour la cathédrale de Séville, un triptyque destiné à la chapelle de la grande sacristie; le milieu représentait saint Jean-Baptiste; sur les deux volets étaient peints les anges Michel et Gabriel, celui-ci remarquable par ses plumes de paon. Mais, au commencement de notre siècle, le retable fut enlevé, comme une œuvre sans valeur, de la place qu'il occupait, et depuis lors il a disparu. La cathédrale n'a gardé de ce maître qu'un tableau, dans la chapelle Sainte-Anne. Il figure le Sauveur descendu de croix et pleuré par la Vierge; à gauche, le donateur est agenouillé, sous la protection de saint Michel; à droite, on voit saint Laurent debout. Le haut de l'image s'amortit en demi-cercle, et au bas on lit cette inscription : *Juan Nuñes lo pinto* (Jean Nuñes l'a peint). L'œuvre est tout à fait dans le goût des Van Eyck, sans excepter le

Digitized by Google

paysage, mais le dessin n'a pas leur fermeté ni leur délicatesse; la couleur n'est pas aussi profonde, aussi brillante et harmonieuse que sur les belles pages de leur école. Les plis forment des angles peu saillants et peu nombreux. Les terrains du premier plan ont une teinte brune et lustrée. Nuñes vivait encore en 1507, car il acheta, cette même année, une maison dans la paroisse de Saint-Laurent, à Séville.

Les images tracées sur les portes d'un bahut, où l'on enferme les vases sacrés, bahut qui orne la sacristie de la cathédrale d'Avila, dans la Vieille Castille, sont extrêmement remarquables. Elles ont aussi une apparence tout à fait brugeoise; mais elles sont plus archaïques et plus vigoureusement peintes que les œuvres de Gallegos. Saint Pierre trône au sommet, costumé en pape et la triple couronne sur la tête. Quatre panneaux placés au dessous retracent des épisodes empruntés à la vie de l'apôtre, notamment son arrestation et sa délivrance. Beaucoup d'or en nature se trouve appliqué sur le vêtement de saint Pierre; les nimbes sont aussi tracés avec de l'or véritable; mais on ne l'a pas employé dans le brocart, ni sur les bordures, où abondent fictivement le précieux métal, les perles et les diamants, traités à la manière des Van Eyck. Dans une banderolle qui flotte sur la prison, banderolle portant une inscription relative à la captivité de saint Pierre et à sa délivrance, on remarque la lettre M, ayant l'ancienne forme néerlandaise |┬|. Nous faisons des vœux pour qu'on découvre l'auteur de ce morceau d'élite.

Dans les cathédrales de Burgos et de Tolède, dans

Digitized by Google

la galerie nationale de Madrid et en d'autres lieux, on rencontre aussi beaucoup de bons tableaux, où l'influence du style brugeois sur l'école espagnole, au début du seizième siècle, apparaît de la manière la plus frappante. Il est à noter cependant que le dessin et la couleur n'ont jamais la délicatesse, la beauté des chefs-d'œuvre flamands, et que l'or en nature est prodigué sur les costumes. Mais on ignore le nom des auteurs et l'époque où ces travaux furent exécutés; je ne veux donc point fatiguer le lecteur en les décrivant. Il nous reste d'ailleurs à parler d'un maître qui vivait dans la seconde moitié du quinzième siècle, et jouissait de la considération la plus haute à la cour de Ferdinand et d'Isabelle; ses contemporains admiraient beaucoup son talent, surtout dans le portrait, et aujourd'hui encore il passe pour un des meilleurs peintres de son temps. Cet artiste, nommé Antonio del Rincon, vit le jour à Grenade en 1446, et mourut dans la première année du seizième siècle.

Malheureusement presque toutes ses œuvres, jadis célèbres, ont été détruites par le feu ou par d'autres accidents, lorsqu'elles n'ont pas été soustraites par des mains avides. Céan Bermudez mentionne les portraits de Ferdinand et d'Isabelle, qui ornaient autrefois l'église Saint-Jean *de los Reyes*, à Tolède; mais les Français ayant saccagé cet édifice, les images ont disparu. Murray, dans son *Manuel du voyageur en Espagne* (1), soupçonne néanmoins que Bermudez a commis une erreur et a voulu parler des effigies que possédait la basilique du même nom, à Gre-

(1) Page 154.

Digitized by Google

nade (1). Deux portraits de ces fameux personnages décoraient la petite église de Saint-Blaise, à Valladolid : elle était le siége d'une confrérie, groupée, fondue par la suite avec d'autres, dans l'église Saint-Jean de Latran, de la même ville. Don Isidoro Bosarte raconte que ne les ayant point trouvés, en explorant la pieuse demeure, on l'adressa au quartier des chapelains, situé auprès : les images tapissaient effectivement les murs de l'escalier. « Ces deux tableaux sont de très précieuses antiquités, dit-il, parce que les princes catholiques sont peints d'après nature et dans le costume de leur époque. En haut de chaque image une inscription relate qu'ils étaient membres de la confrérie dont j'ai parlé tout à l'heure, ce qui explique pourquoi ils ornaient l'église de Saint-Blaise. » Voilà les seuls renseignements que nous donne le critique; il ajoute, à la vérité, cette importante réflexion que, pour exposer les peintures, les escaliers ne sont pas un endroit très convenable, l'humidité de l'air pouvant leur nuire (2).

Le retable du maître-autel, dans l'église de Robledo de Chavela, lieu écarté de la Vieille Castille, était une œuvre importante de ce peintre et ne comprenait pas moins de dix-sept panneaux, où se déroulait l'histoire de la Vierge : son Assomption occupait la page centrale. Mais on ignore ce que ce polyptique est devenu. Murray, qui caractérise souvent fort bien les artistes péninsulaires, nomme An-

(1) Passavant : *Die christliche Kunst in Spanien*, pag. 81.

(2) *Viage artistico á varios pueblos de España*, t. Ier, pag. 125 et 126 (Madrid, 1804, Imprimerie royale).

Digitized by Google

tonio del Rincon le Mabuse de l'Espagne et semble vouloir ainsi constater dans ses œuvres l'union du style flamand au dessin plus libre des Italiens. Ce mélange distingue un portrait que renferme le musée national de la Sainte-Trinité, à Madrid, et qu'un très habile connaisseur espagnol, qui est peintre en même temps, M. Valentin Carderera, estime une œuvre de Rincon. Ce buste, un peu au dessous de la grandeur naturelle, nous montre un homme de qualité, avec de beaux cheveux blonds et un teint florissant, mais déjà dans l'âge mûr. Il appuie une de ses mains sur sa poitrine, l'autre sur une table placée près de lui. Une fourrure tachetée borde son vêtement sombre, où brille la croix de saint Jacques. Son pourpoint rouge, brodé d'or, laisse dépasser la chemise par en haut. Le fond est obscur. L'exécution rappelle encore la manière des Van Eyck, surtout dans la fourrure, mais le dessin est plus libre, la couleur plus hardiment maniée; les tons de la chair sont très vifs. Le travail atteste le plus grand soin, une profonde intelligence, et l'individualité du personnage est si bien rendue, avec tant de finesse, qu'on peut déclarer cette image digne d'Holbein le jeune.

On ne connaît point l'auteur du spacieux et magnifique retable conservé dans l'église Saint-Thomas d'Avila, qui appartient aux Dominicains; à en juger d'après ce travail, c'était pourtant un homme de premier ordre, que nul artiste contemporain du même pays n'a surpassé. Le bas de l'ancien cadre, maintenant remplacé, portait sans doute une inscription, qui nous aurait donné des éclaircisse-

Digitized by Google

ments. Quelques indices néanmoins peuvent nous guider. Dans l'église se trouve le magnifique tombeau que Ferdinand et Isabelle consacrèrent à leur unique fils, Don Juan, mort en 1497, à la fleur de l'âge. Ils firent également bâtir le chœur splendide qui existe encore, avec deux siéges pour eux sur le jubé, en face de l'autel. Les grands candélabres de bronze placés devant le tableau, qui fut sans doute exécuté en même temps, portent d'ailleurs le chiffre et les armes de la reine Isabelle. On peut donc admettre avec confiance que la peinture fut commandée par ce couple illustre. Pour le tombeau et pour les stalles du chœur, ils s'étaient adressés aux statuaires et sculpteurs en bois les plus célèbres, et les images du retable prouvent aussi qu'un des principaux artistes de l'époque fut employé par eux. Nul, d'un autre côté, n'était plus en faveur qu'Antonio del Rincon auprès des rois catholiques. Je n'ose point déclarer qu'il a peint le retable de Saint-Thomas d'Avila, mais je suis certain qu'il n'est pas de Gallegos, auquel on l'attribue, suivant le témoignage de Murray. L'autel, de haute dimension, encadré de sculptures gothiques en bois, contient au centre une statue enluminée de saint Dominique, exécutée au dix-huitième siècle et substituée à une œuvre plus ancienne, qui figurait probablement saint Thomas d'Aquin. Les peintures sont nombreuses : on voit d'abord quatre grandes pages contenant chacune un trait emprunté à la vie de saint Thomas, six tableaux plus petits, renfermant les images de divers saints, puis quatre tableaux où sont représentés en buste les évangélistes saint Jean et saint Mathieu,

Digitized by Google

les Pères de l'Église saint Jérôme et saint Augustin. Le fond, dans ces derniers panneaux, est blanc ou bleu, avec des arabesques d'or, comme sur les tentures de cordouan. Le dessin est net, précis, très habile, les expressions parlantes, souvent majestueuses, les costumes bien agencés, très étudiés. Le coloris est d'un ton vrai, d'une pâte abondante même; l'énergie lui manque seule, car le tableau paraît peint à la détrempe. Le style original dénote une étude persévérante de la nature, mais il ne se rattache d'une manière décidée ni à l'art flamand, ni à l'art italien; les draperies n'ont pas la juste proportion qui distinguait à cette époque les costumes espagnols; beaucoup d'or s'y trouve mêlé, d'après l'usage de la Péninsule. Quand découvrira-t-on des renseignements positifs sur ces travaux, qui comptent parmi les meilleurs qui furent exécutés, pendant le quinzième siècle, au delà des Pyrénées?

Nous avons fait observer déjà que, près des œuvres où domine l'influence brugeoise, d'autres attestent le mélange du style flamand et du goût espagnol. On en rencontre dans toutes les provinces ibériques, au sud et au nord, mais on y lit très rarement le nom du maître et la date de l'exécution. Nous nous bornerons, en conséquence, aux détails suivants.

Dans la mosquée de Cordoue s'est conservée jusqu'à nos jours la peinture qu'un enfant de la ville, Pedro de Cordova, fit en 1475, pour un chanoine de cette église, Don Diego Joachim de Castro. Le sujet principal de l'œuvre en occupe le haut et figure

Digitized by Google

l'Annonciation; au dessous on voit trois saints de chaque côté, puis deux donateurs auprès desquels on lit la signature : *Pedro de Cordova, pintor*. Plus bas, sur un panneau noir, se trouve une assez longue inscription : *Esta obra e retablo mande fraser Diego Joachim de Castro, canonigo desta iglesia, a onor de Dios nostro señor e de la santa Incarnacion, e los bien adentrerados san Juan Baptista, e Saniago, e san Llorente, et santo de Bretagna, e de santo Pio papa, e de santa Barbara. Acabole a xx. dias de marze, anno de* MCCCCLXXV *annos*. Ce qui veut dire : « Ce travail et ce retable a été commandé par frère Diego Joachim de Castro, chanoine de cette église, en l'honneur de Dieu, notre Seigneur, et de la sainte Incarnation, et des bienheureux saint Jean-Baptiste, saint Jacques, Saint Laurent, saint Breton, saint Pie, souverain pontife, et sainte Barbe. Il fut terminé le 20 mars de l'année 1475. » Quoique la peinture ne soit pas d'un grand effet, les têtes sont bien dessinées; les costumes, où abonde l'or en nature, ont des plis étroits, dans le goût mixte des Flamands et des Espagnols.

Une œuvre plus importante du même style orne la chapelle Saint-Jacques, dans la cathédrale de Tolède. D'après un document qui existe encore et fut écrit à Manzanarès en 1498, Donna Maria de Luna, fille de Don Alvaro et de Donna Juana, fit peindre ce retable par les artistes Jean de Ségovie, Pedro Gumiel et Sancho de Zamora, pour 50,000 maravédis. Cette décoration d'autel offre, au milieu, la statue équestre de saint Jacques, sculptée en bois, peinte et dorée; les quatorze images qui l'entourent,

Digitized by Google

exécutées sur fond d'or, représentent en partie des épisodes de la Passion, ou des apôtres, des évêques, des martyrs debout. Au sommet, la Vierge, entourée d'anges, trône avec son divin fils. En bas, sur deux des cinq petits compartiments, sont agenouillés Don Alvaro de Luna, protégé par saint François, et Donna Juana Primentel, sa femme, protégée par saint Antoine de Padoue. Dans la composition des sujets, qui n'est pas très variée, l'élément brugeois est mêlé, en forte proportion, à l'élément méridional. Les contours sont durs; les grands yeux noirs, quelque peu effarés, comme on en voit assez fréquemment sur les tableaux des peintres espagnols, dénotent les émotions violentes de la race indigène.

Un peintre de mérite, travaillant dans le même style et demeuré jusqu'ici inconnu, est le fils de maître Rodrigo, probablement le statuaire qui, en 1495, sculpta les stalles inférieures qu'on admire dans la cathédrale de Tolède, et y représenta la conquête de Grenade. Le seul tableau de cet artiste que je connaisse représente l'adoration des Mages; les acteurs sont un peu plus grands que demi-nature, et l'œuvre est la propriété d'un chapelain italien, à Valence. On y lit cette bizarre signature : Lo FIL DE MESTRE RODRIGO (*le fils de maître Rodrigue*).

Le musée de Madrid renferme deux peintures, qui ont une ressemblance manifeste avec ce tableau et retracent des scènes empruntées à la biographie de la Vierge. Quoique l'influence flamande y soit encore très visible, le goût local perce çà et là d'une manière flagrante, et l'or est prodigué en nature. L'une a pour sujet le couronnement de la Juive béatifiée;

des anges nombreux chantent et jouent de la musique autour de son trône. La seconde page représente la fille de David donnant à saint Ildéfonse un costume sacerdotal. L'action a lieu devant une foule de spectateurs, parmi lesquels on remarque plusieurs jolies femmes. Les personnages ont le tiers de la grandeur naturelle. Passavant fit des questions inutiles pour tâcher de savoir d'où provenaient ces intéressantes images et quelle main les avait exécutées (1).

L'influence et l'imitation de la peinture flamande au delà des Pyrénées étaient entretenues par les artistes du Nord, qu'on y appelait ou qui venaient y chercher fortune. Antonio Pons, secrétaire du roi d'Espagne et de l'Académie Saint-Ferdinand, arriva un jour, tandis qu'il visitait la péninsule ibérique, à la chartreuse de Miraflorès, près de Burgos. C'était un pompeux monastère, dont un architecte né aux bords du Rhin avait, en 1454, dessiné le plan : il se nommait Jean de Cologne et avait franchi les Pyrénées à la suite de Don Alonzo, évêque de Carthagène, qui revenait du concile de Bâle. Il dirigea la construction pendant toute sa vie et eut pour successeur Garcias Fernandez de Martienzo, que remplaça son propre fils appelé Simon.

Dans le chœur de l'église, Antonio Pons remarqua sur un autel de très anciennes peintures, dont la beauté le remplit d'étonnement. L'histoire de saint

(1) *Die Christliche Kunst in Spanien*, pag. 85. Nous avons tiré de ce volume presque tous les renseignements qu'on vient de lire sur les imitateurs espagnols des peintres flamands.

Digitized by Google

Jean-Baptiste en avait fourni les divers épisodes. La noblesse des formes et de l'expression, la splendeur du coloris, le soin prodigieux du travail et le bon état des panneaux l'enchantèrent. Il voulut savoir le nom du peintre; il questionna, fit des recherches, et eut bientôt la joie de trouver ce qu'il désirait dans les archives de la maison.

Le peintre Juan Flamenco (Jean le Flamand), y était-il dit, avait commencé ces tableaux en 1496 et les avait terminés en 1499. On lui avait donné le bois et en outre 26,735 maravédis de récompense (1).

Quel était ce Jean le Flamand? On ne le saura peut-être jamais. Que sont devenues ses peintures? On l'ignore. Mais ces travaux et la note découverte par Antonio Pons prouvent combien les artistes belges étaient alors en faveur dans les provinces ibériques. Philippe le Beau venait d'épouser Jeanne

(1) *Voyage en Espagne*. Antonio Pons, né à Bexix, près de Ségorbe, en 1727, mort en 1792, tint d'abord le crayon et le pinceau chez Antoine Richart, à Valence, et alla se perfectionner à Madrid, puis à Rome, où il s'occupa autant d'archéologie que de peinture. De retour dans sa patrie, le roi le chargea d'exécuter, à l'Escurial, les portraits des écrivains illustres de l'Espagne : ce travail l'occupa cinq ans; il profita de la circonstance pour lire une foule de manuscrits et d'ouvrages rares. Envoyé en Andalousie, afin de choisir parmi les tableaux des jésuites ceux qu'il jugerait dignes d'être offerts comme modèles à l'Académie Saint-Ferdinand, il prit des notes le long de la route, et conçut l'idée de publier une description générale de l'Espagne. Pour lui fournir les moyens de réaliser son projet, Charles III lui accorda un bénéfice. Antonio Pons parcourut presque toute la Péninsule, et publia 18 volumes de renseignements sur les arts, les antiquités, l'industrie, l'histoire et l'agriculture. C'est un recueil des plus précieux.

Digitized by Google

la Folle (1), et des relations nouvelles s'établissaient entre les deux pays.

L'Italie, où s'était éveillé plus tôt qu'en Espagne le goût des œuvres pittoresques, pouvait-elle rester en dehors de l'action exercée par l'école brugeoise? Un peintre italien était venu à Bruges chercher le secret des Van Eyck, et un peintre flamand, Rogier van der Weyden, ayant parcouru, peu de temps après, le pays de Brutus, de Caton, des Césars et des Papes, où l'imagination entrait alors en pleine fleur, y avait accru la renommée des artistes du Nord, le désir de s'approprier leur méthode. J'ai montré ailleurs quel lumineux sillon ils tracèrent dans le beau lac de la peinture italienne (2). Je veux seulement ajouter ici quelques détails. On a remarqué sans doute ce fait curieux d'un roi donnant des leçons de peinture à un artiste : le roi n'était autre que le fameux René d'Anjou, l'artiste se nommait Colantonio del Fiore (3). Il ne possédait pas, tant s'en faut, un mérite supérieur; mais, ayant le premier tenu le pinceau et la palette dans la ville de Naples, son nom éveille quelque intérêt. Dominici, en mentionnant des ouvrages qu'on lui attribue, n'ose décider s'il en est l'auteur, ou s'ils ont été peints

(1) En 1496.

(2) Voyez, dans le tome II de cette histoire, les pages 377 et suivantes, et, dans la publication intitulée *le Moyen âge et la Renaissance*, mon travail sur la peinture en Europe depuis le quatrième siècle. Dans la réimpression, qui forme un volume isolé, le passage commence à la page 123. Au reste, je prépare une nouvelle édition de ce livre maintenant difficile à trouver.

(3) Voyez le tome précédent, pag. 191.

Digitized by Google

par Simone Memmi, preuve que l'art avait fait peu de progrès, pendant un siècle, au midi de la Péninsule (1). Un travail assidu perfectionna pourtant sa manière, et l'on cite avec éloge un panneau où il représenta saint Jérôme, tirant une épine du pied au lion légendaire; ce tableau, placé d'abord dans l'église Saint-Laurent, puis dans la sacristie du même édifice, porte la date de 1436. Colantonio mourut en 1444. On a longtemps classé parmi ses œuvres le Saint Jérôme du musée de Naples, sur lequel nous avons donné d'amples renseignements (2), et qui est de Jean van Eyck. Del Fiore eut pour élève et pour beau-fils Antoine Solario, nommé habituellement le Zingaro. Ce disciple était né à Venise, comme le prouve une de ses peintures, signée *Antonius de Solario Venetus* (3). Il exerçait d'abord le métier de forgeron; mais la fille de Colantonio lui ayant inspiré un violent amour et déclaré qu'elle ne l'épouserait pas, s'il ne devenait un bon peintre, il abandonna son enclume et ses marteaux, alla d'école en école chercher des enseignements : à Bologne, il étudia plusieurs années sous la direction de Lippo Dalmasio, célèbre par la grâce avec laquelle il dessinait les madones; à Venise, il prit les leçons de Vivarini, entra dans l'atelier de Bicci à Florence,

(1) Lanzi, t. II, pag. 181. — Dominici : *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti napoletani* (1742-1743).

(2) T. II, pag. 300 et suiv.

(3) Note à l'édition de Vasari publiée en 1832-1834, pag. 201. Vasari, Dominici et Lanzi ont donc tort de le faire naître dans les Abruzzes : c'est à Moschini que l'on doit d'avoir rectifié cette erreur, dans sa *Vie d'Antoine Solariò*.

Digitized by Google

dans celui de Galasso à Ferrare, et termina son éducation chez Pisanello et Gentile da Fabriano, à Rome. Ce fut probablement cette vie errante qui le fit surnommer *Zingaro* ou le Bohémien. Après dix années de pérégrinations et de noviciat, la légende dit qu'il revint à Naples, pour y donner des preuves de son talent et demander la main de sa belle, qui lui fut accordée; une reine, suivant la tradition, lui prêta son concours, les femmes aimant à intervenir dans ces sortes d'affaires. Solario travailla et forma des élèves sous le règne d'Alphonse, puis mourut en 1455.

Ses tableaux ne sont point rares à Naples : on en voit au musée, dans diverses églises. L'action du goût flamand s'y révèle d'une manière assez forte pour qu'on attribue à l'auteur quelques morceaux de Jean van Eyck ou de ses disciples; et, par une illusion inverse, des tableaux qu'il a exécutés sont pris pour des images septentrionales. Le critique allemand Hirt considère comme de Jean van Eyck la Descente de croix, qui orne la chapelle du Crucifix, à *S. Domenico Maggiore*, quoiqu'elle soit indubitablement du Zingaro. L'aspect général de l'œuvre a, dans une certaine mesure, un caractère flamand; sous le bras gauche de la croix, une Jérusalem, aux toitures aiguës, doit avoir contribué à l'erreur du savant historien; mais aucune tête n'offre le type néerlandais, et si la couleur est harmonieuse, on y chercherait en vain les tons éclatants des peintres brugeois. Une évidente similitude entre la manière du Zingaro et le style des Pays-Bas le fit néanmoins choisir pour substituer aux traits des Mages, dans un tableau de

Digitized by Google

Jean van Eyck, ceux du roi Alphonse et de ses deux fils (1).

Ainsi donc, l'art flamand, comme les bons génies des contes orientaux, portait partout la vie, la lumière et la fécondité; il inspirait en même temps l'Allemagne, la France, l'Espagne, le Portugal et les diverses contrées de l'Italie. Raphaël lui-même ne put lui échapper : quelques fonds de paysages, dans ses tableaux, dénotent l'imitation des œuvres septentrionales. Derrière la Belle Jardinière, pour citer un exemple, on voit une campagne toute flamande : plusieurs étangs oblongs, que séparent des levées de terre, communiquent au moyen d'ouvertures dominées par des ponts; quelques rangées d'arbres s'allignent sur les bords, et une maison, qui paraît empruntée à Memlinc ou à Pierre Brueghel, transporte l'imagination sous le ciel des Pays-Bas.

(1) Nous avons rapporté ce fait en détail, t. II, pag. 312 et 313.

Digitized by Google

CHAPITRE XXX

JÉROME VAN AEKEN, DIT JÉROME BOSCH

Calme poétique des anciens tableaux flamands. — Contraste des œuvres de Jérôme van Aeken, dit Jérôme Bosch, avec ces douces et tranquilles productions. — Sa vie, son étrange figure. — Il crée dans la peinture septentrionale le genre fantastique et traite le premier des scènes de ripaille. — Tableaux sentencieux et moqueurs. — Il avait adopté les maximes de Jean van Ruysbroeck. — Ses œuvres abondent surtout en Espagne, où elles étaient fort recherchées. — Quantité de mauvaises copies et d'ébauches sans mérite qu'on lui attribue. — Catalogue.

Pendant longtemps les peintres du quinzième siècle avaient étudié, figuré le monde, l'homme et la religion, sous leur aspect le plus brillant et le plus doux. La piété, l'innocence, le calme de l'esprit, l'amour du bien sans haine du mal, passaient de leur âme sur leurs tableaux, de leurs tableaux dans le cœur de la foule. Leur vulgarité même est ingénue : elle n'a point pour source les joies cruelles de la raillerie : c'est l'imitation naïve des formes que nous voyons le plus communément. Ils expriment

Digitized by Google

avec peine les sentiments odieux, la colère, la perfidie et la méchanceté. Un homme dur, barbare, intraitable, devient un homme sérieux et pensif (1) : il n'a pas l'air le moins du monde irrité. Les bourreaux s'apitoyent sur leurs victimes, l'émotion leur crispe les nerfs; les juges, les tyrans n'effraient point par des mines rébarbatives : on ferait volontiers leur connaissance, on les prendrait pour amis, tant ils ont de bonnes figures, candides et inoffensives (2) ! Les braves gens doivent bien souffrir du rôle sanguinaire qu'on leur impose! Allez à la messe, honnêtes bourgeois; retournez dans votre famille, et chargez de vos fonctions dramatiques des individus moins compatissants.

Cette harmonie que désire l'intelligence, que rêvent les poètes, l'école de Bruges l'a personnifiée, réalisée sur ses tableaux. Point de guerre entre l'homme et la nature : plus d'orages, plus de bouleversements, plus de ciel voilé, ni de jours mélancoliques; partout de l'herbe, des fleurs, des rameaux verts, l'oiseau qui chante, l'onde qui rayonne, l'étoile qui se lève, un printemps éternel! Plus de guerre entre les enfants de Dieu sauvés par le Christ; ils s'aiment tous d'un amour fraternel, ou se pardonnent comme l'enseigne l'Évangile. Les tourments des saints rappellent un autre âge, celui qui a précédé le triomphe de la loi divine; on les contemple sans

(1) Tel est le juge qui condamne saint Hippolyte, dans le tableau de l'église Saint-Sauveur à Bruges; les païens, sur la châsse de Sainte-Ursule, ont le visage parfaitement tranquille.

(2) Voyez, entre autres preuves, le juge et les bourreaux du *Martyre de saint Érasme*, à Louvain.

Digitized by Google

chagrin et sans amertume, comme on se souvient d'une douleur passée : Jésus fortifie les champions de l'Évangile et le bonheur les attend. Plus de guerre entre l'homme et Dieu : les voilà réconciliés pour toujours. L'ordonnateur des choses sourit au milieu des nuages : les fidèles tendent leurs mains vers lui, murmurant des actions de grâce et versant des larmes de tendresse. Ce n'est point le Seigneur des armées, le terrible Jéhovah, qui frappe du glaive et menace à travers les tempêtes : c'est le créateur du monde, le Père de l'humanité, un ami généreux et un bienveillant consolateur. L'idéal chrétien le plus parfait gouverne tous les rapports de l'homme, de Dieu et de la nature.

Mais cet idéal est en contradiction avec la réalité; il déguise une partie de l'univers et cache une partie des doctrines religieuses. Le calme perpétuel, l'incessante harmonie doivent prendre place au nombre des fictions. Le globe et l'atmosphère ont leurs crises, l'homme ses vices, Dieu ses jours de châtiment. Quelque agréable, quelque tenace que soit l'illusion, elle finit par se dissiper : un esprit positif ou sombre en écarte au moins le voile, mettant à nu les difformités des choses. L'école brugeoise ne pouvait donc manquer de produire des artistes, qui, en se servant de ses moyens techniques et de sa manière, lui feraient une sorte d'opposition et la démentiraient. Dans la création des Van Eyck, il fallait des anges déchus : ces anges se sont appelés Hugo van der Goes, Simon Marmion, Jérôme Bosch (1).

(1) Prononcez Bosc, le *ch* flamand et hollandais ayant le son du k.

Digitized by Google

Les premiers considéraient habituellement la vie sous son aspect le plus sombre, évoquaient sur leurs panneaux des figures désolées; leur successeur prit pour domaine les régions crépusculaires du monde fantastique, le lieu des divines tortures, où coulent sans fin des larmes sans espoir.

Quand le peintre surnaturel, le peintre de l'enfer et des damnés, se montra-t-il parmi les vivants? On ne sait pas au juste en quelle année il vint au monde, mais il vit le jour à Bois-le-Duc, aspira dès son jeune âge les brouillards de la Hollande et vécut sous son pâle soleil. Le climat du Nord l'influença plus vivement que les artistes belges : son cerveau se remplit de chimères. Il passa lui-même comme un songe, et à peine quelque souvenir de ses actions, quelques renseignements sur ses travaux nous sont-ils demeurés. Il s'appelait Jérôme van Aeken (1), nom auquel fut substitué celui de sa ville natale, réduit à une syllabe. En hollandais, Bois-le-Duc s'écrit *Hertogenbosch* (littéralement : le Bois du Duc); pour désigner Van Aeken d'après son lieu de naissance, on aurait dû l'appeler Jérôme van Hertogenbosch; mais, par une abbréviation hardie, on ne conserva que la syllabe finale; peut-être, au surplus, cet écourtement fut-il son œuvre. Un document authentique prouve qu'il tenait déjà la palette en 1488 et habitait alors le chef-lieu du Brabant septentrional. Il était membre d'une société dont les registres sont parvenus jusqu'à

(1) Prononcez *Aken*, l'*e* qui suit une voyelle, en flamand et en hollandais, ne servant qu'à fortifier celle-ci, comme un accent grave ou un accent circonflexe. J'avais écrit *Agnen* dans ma première édition, d'après une mauvaise lecture d'Immerzeel, qu'on a rectifiée.

Digitized by Google

nous, l'*Illustre Confrérie de Notre-Dame* (1) : or une note, où il est qualifié de peintre, nous apprend qu'il paya cette année plusieurs petites sommes au trésorier de la compagnie (2).

En 1468, un certain Laurent van Aeken fut reçu bourgeois de Bois-le-Duc (3). On peut supposer qu'il était le père du coloriste aux étranges visions. Si Jérôme avait seulement 28 ans, lorsque les papiers de la confrérie le mentionnent pour la première fois, il serait né en 1560, hypothèse des plus vraisemblables. Les mêmes livres parlent de lui, attestent sa présence dans les Pays-Bas en 1494, 1499, 1504, 1509, 1512, et nous fourniront tout à l'heure la date précise de sa mort. En 1493 ou 1494, il esquissa pour la chapelle de la société, dans l'église Saint-Jean, les cartons de plusieurs vitraux, qui furent peints par les maîtres verriers Guillaume Lombard et Henri Baeken ou Buekinck; longtemps après, en 1512, il crayonna pour ses collègues le modèle d'une croix, qui lui fut payé 20 sous.

Philippe le Beau employa Jérôme Bosch. Un régistre de la cour des comptes, à Lille, renferme l'indication suivante :

« A Jéronimus van Aeken, dit Bosch, peintre, demourant au Bois-le-Duc, la somme de xxxvj livres, à bon compte sur ce qu'il pourroit estre deu sur un grant tableau de paincture, de ix pieds de hault et xj pieds de long, où doit estre le Jugement de Dieu,

(1) *Illustre Lieve-Vrouwe broederschap.*

(2) Archives de Bois-le-Duc.

(3) Comptes des sous-écoutètes de cette ville, dans les archives du royaume de Belgique, à Bruxelles.

Digitized by Google

assavoir paradis et enfer, que Monseigneur lui avait ordonné faire pour son très noble plaisir (1). »

Ce paiement eut lieu en 1504. Marguerite d'Autriche, nommée gouvernante des Pays-Bas en 1507 (2), paraît avoir aimé le talent de Jérôme Bosch. Dans sa collection se trouvait un morceau du peintre hollandais, figurant la tentation de saint Antoine (3). Elle régnait depuis neuf ans, lorsqu'il mourut. Les papiers de l'*Illustre Confrérie*, que nous avons déjà cités, contiennent effectivement cette note :

Obitus fratrum : *A*° 1516. *Hieronimus Aquen*, *alias Bosch*, *insignis pictor*.

Décès des frères en 1516 : Jérôme Aquen, autrement dit Bosch, peintre célèbre.

Une liste des membres de l'association, à laquelle se trouvent jointes leurs armoiries, confirme cette première indication; voici le passage qu'elle renferme :

Hieronimus Aquens, *alias Bosch*, *seer vermaerd schilder*. *Obiit* 1516.

Jérôme Aquens, autrement dit Bosch, très fameux peintre. Il mourut en 1516. »

La quantité d'ouvrages peints par cet homme

(1) Archives du département du Nord, chambre des comptes, registre portant le n° F 190.

(2) Elle fit son entrée à Louvain au mois d'avril et s'établit à Malines le 7 juillet de la même année.

(3) « Un moyen tableau de sainct Anthoine, qui n'a couverture ni feullet, qui est de Jhéronimus Bosch, et a esté donné à madame par Jhoane, femme de chambre de madame Lyonor. »

Digitized by Google

bizarre, qui sont disséminés en Espagne, a fait croire qu'il visita la Péninsule et y travailla pour les amateurs. Rien ne prouve absolument le contraire; mais s'il habita les provinces castillanes, ce dut être pendant un laps de temps très court : les indices de sa présence dans les Pays-Bas, cités plus haut, démontrent que son absence ne put être longue.

Il avait peint pour l'église Saint-Jean, à Bois-le-Duc, six tableaux, qui l'ornaient encore, suivant le témoignage de Gramaye, en 1611; lorsque la ville fut obligée de se rendre au prince Frédéric-Henri, le clergé catholique obtint la permission d'emporter les tableaux. Il les emporta si loin qu'on ne les a jamais revus.

Le portrait de Van Aeken fait partie de la collection publiée en 1570, par Jérôme Cock (1). C'est une large figure, aux pommettes très saillantes, aux joues énormes, à l'œil fixe : des rides nombreuses plissent le front, s'allignent verticalement près des lèvres. Vêtu d'un simple justaucorps, l'artiste appuie ses mains l'une sur l'autre, au bord d'une fenêtre ou d'une balustrade; il porte pour coiffure un lourd pétase, muni d'oreillères, sot bonnet, qui ne relève point sa mine; il a quelque chose de rustique dans l'ensemble de la physionomie et dans le maintien. En somme, la tête manque de finesse et d'esprit. Der-

(1) *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris effigies*, etc. Un second tirage de ce recueil eut lieu en 1618, et parut chez le libraire Jansson, à Amsterdam, avec un nouveau titre : *Theatrum honoris, in quo nostri Apelles sæculi, seu Pictorum, qui patrum nostrorum memoriâ vixerunt celebriorum, præcipuè quos Belgium tulit, veræ et ad vivum expressæ imagines in æs incisæ exhibentur.*

Digitized by Google

rière le peintre, une baie ouverte laisse apercevoir un enfer, où s'agitent des diables monstrueux. Sous l'image est gravée cette inscription latine :

> Quid sibi vult, Hironyme Boschi,
> Ille oculus tuus attonitus ? quid
> Pallor in ore? velut lemures si et
> Spectra Erebi volitantia coram
> Aspiceres. Tibi Ditis avari
> Crediderim patuisse recessus
> Tartareasque domos; tua quando
> Quicquid habet sinus imus Averni
> Tam potuit bene pingere dextra.

« Que signifie, Jérôme Bosch, cet œil étonné? Pouquoi cette pâleur sur ton visage? Il semble que tu regardes des monstres, des spectres de l'enfer, qui voltigent dans l'espace. Je croirais que les domaines de l'avare Pluton et les demeures du Tartare se sont ouverts pour toi, tant les retraites les plus profondes de l'Averne ont été bien figurées par ton pinceau. »

Van Aeken exécutait ses tableaux d'une main ferme, délicate et rapide; il commençait plusieurs morceaux à la fois, travaillant à l'un ou à l'autre, selon son caprice. Il avait aussi l'habitude d'esquisser les figures de ses panneaux sur une impression blanche, et employait des couleurs transparentes, pour que ce fond concourût à l'effet qu'il voulait obtenir. Les plis de ses costumes n'étaient pas si brisés, si recherchés que ceux des artistes contemporains. On voyait de lui à Amsterdam, pendant le seizième siècle, une *Fuite en Égypte*, où Marie voyageait sur un âne et où Joseph, plus près du spectateur, demandait sa route

Digitized by Google

à un paysan. Une auberge se montrait dans le lointain, environnée d'une foule nombreuse, considérant des bateleurs étrangers, qui faisaient danser un ours. Tous les détails de la scène étaient comiques et bizarres. Jérôme Bosch avait aussi peint un *enfer*, au moment de la délivrance des patriarches; Judas voulait s'enfuir avec eux, mais les diables se servaient d'une corde pour le retenir et le tiraient en arrière : des monstres singuliers remplissaient le tableau. Les flammes, les brandons, les torrents de vapeurs attestaient le plus rare talent. Aussi Van Aeken aimait-il beaucoup les sujets dans lesquels le feu était nécessaire. L'amateur Jean Dietringh, de Harlem, possédait autrefois plusieurs images de son pinceau, qui figuraient des saints : un moine, dans le nombre, disputait avec des hérétiques concernant la vérité de leurs principes; tous jetaient leurs livres au milieu d'un bûcher; ceux des mécréants brûlaient, celui du fidèle montait dans les airs. Le bois embrasé, les cendres, les charbons semblaient naturels. Le saint et ses amis se distinguaient par leur noblesse, les docteurs hétérodoxes par leurs mines et leurs gestes ridicules. Van Aeken traitait quelquefois avec bonheur le genre sérieux : on admirait jadis à Amsterdam un Portement de croix, où il avait mis plus de retenue et de gravité que d'habitude. Un autre panneau représentait un miracle, qui frappait d'étonnement : les figures, les barbes, les cheveux peints avec hardiesse et légèreté charmaient les connaisseurs (1).

(1) Karel van Mander.

Digitized by Google

Les productions de Van Aeken pénétrèrent de bonne heure en Italie; un certain nombre sont décrits par l'Anonyme. Dans la collection du cardinal Grimani se trouvaient un enfer sur toile, plein de monstres variés, une autre composition fantasmagorique et la baleine avalant Jonas, sans compter une Fortune. Deux grands tableaux ornaient la salle où se tenait le conseil dés Dix. Mais l'Espagne surtout accueillit bien et rechercha ces visions sinistres (1). Elles convenaient à la lugubre piété de cette nation féroce. Dieu ne lui apparaît point comme le pouvoir créateur et conservateur : elle lui donne l'aspect d'un juge, les sanguinaires pensées d'un tyran. On croirait voir une de ces peuplades indiennes, qui ont abjuré le culte de Brahma et de Wichnou, les paternelles déités, pour obéir à Siva, le génie barbare, couché dans ses moments de loisir sur le serpent Ananta, dont la gueule distille sans relâche un venin mortel. Les spectres de Jérôme Bosch, ses délirantes inventions, les tortures des damnés, les effrayants lointains de l'abîme leur présentaient donc l'emblème de leurs conceptions religieuses. Maintenant encore la plupart de ses tableaux sont en Espagne. « Ces créations, nous apprend le père Siguenza, se divisent en trois classes : les unes se rapportent à la vie et aux souffrances du Christ; les autres ont pour sujet les tentations de saint Antoine et d'autres ermites, le purgatoire, l'enfer avec ses diables, des dragons, des quadrupèdes, des oiseaux surnaturels, qui inspirent l'horreur et l'épouvante; les dernières traitent des motifs

(1) Fiorillo : *Geschichte der zeichnenden Künste*, etc.

Digitized by Google

symboliques, nos vices y sont figurés de mille manières, le monde intérieur des passions y prend mille formes pleines de sens. » Dans la dernière catégorie se place le *Triomphe de la mort*, que possède le musée de Madrid. Une immense foule surcharge ce tableau; parmi ces groupes sans nombre, la Mort, éperonnant son blême cheval et armée de sa faux, court bride abattue, en répandant la terreur; elle force les vivants à entrer dans son royaume. Une troupe de squelettes la seconde et les contraint de franchir le seuil. Sur le premier plan sont personnifiés le vide des grandeurs humaines et l'instabilité de nos plaisirs. Un roi, auquel la victorieuse Furie montre sa dernière heure, tombe enveloppé dans son manteau de pourpre et se laisse malgré lui enlever toutes ses richesses. Des jeunes gens de l'un et l'autre sexe, attablés à un festin, voient leur banquet, leurs propos joyeux, leur allégresse interrompus, et cherchent vainement à fuir le sort qui les menace. Le char de la Mort traverse la scène pour recueillir les victimes. Dans la cellule de moine où expira Philippe II, une de ces funèbres images se trouvait suspendue devant les yeux du monarque.

L'exactitude et la vérité, qui forment la base de l'école néerlandaise, ne manquent point à Jérôme Bosch : il observait la nature, sans le moindre doute, mais il ne l'observait et ne la reproduisait point d'une manière aussi patiente que les Van Eyck. La bizarrerie de ses conceptions nuit à sa fidélité : sa verve l'entraînait et précipitait son travail. Cette rapidité lui procura néanmoins un avantage : elle rendit sa forme plus libre et plus souple; il exprima mieux les

Digitized by Google

attitudes, les mouvements de l'homme et des animaux. L'espace imaginaire de ses visions, quoique plein d'hommes, de bêtes, de monuments, de détails agrestes, ne paraît point encombré; il y a même de grandes places vides et des échappées de vue solitaires. Son goût capricieux se retrouve dans les dispositions générales. Il pousse bien plus loin que toute l'école brugeoise le contraste de l'ombre et de la lumière, des teintes froides et des teintes ardentes. Il oppose volontiers le cinabre, le vert de glaïeul, le brun roux, à l'ocre mêlé de nuances bleues ou à des fonds d'un azur verdâtre. Les flammes jaunes et rouges se détachent sur la fumée sombre, de vifs éclairs illuminent l'eau des étangs ou sont réfléchis par les armures que portent de hideux squelettes (1).

Jérôme Bosch créa dans la peinture le genre fantastique. Dürer, Aldorfer, Lucas Cranach, les Brueghel, Callot et Goya lui ont tous été redevables. Quoique doués d'un talent peu ordinaire, ils ont marché sur ses traces en dépit d'eux-mêmes : il avait parcouru ce chemin avant eux, et il fallait le suivre bon gré mal gré. Sans doute les apocalypses, les jugements derniers que l'on avait peints précédemment, brillaient comme des torches à l'entrée de cette route; mais leur lumière n'en éclairait que les abords, et l'on n'en connaissait pas l'étendue. Les dogmes chrétiens y avaient jeté les artistes plutôt que leur goût spécial. Le catholicisme entretenait dans les esprits l'amour du merveilleux; il les attirait sans cesse hors de la nature, parmi les visions, les pro-

(1) Hotho : *Geschichte der deutschen und niederlændischen Malerei.*

Digitized by Google

diges, le ciel, l'enfer, le purgatoire, les saints, les anges, les trônes, les dominations; sous son empire, tout devient miracle ou symbole : les nuits se remplissent de fantômes, les jours, d'extases mystiques. Les Van Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Memlinc s'étaient arrêtés aux portes du monde inaccessible; mais le quinzième siècle avait pour tâche de montrer à la peinture ses différents buts : Van Aeken s'élança impétueusement hors de l'air que nous respirons. Le lieu des supplices devint sa principale demeure intellectuelle : comme le Dante et Milton, il erra au sein des ténèbres visibles. Son pinceau se joua de la réalité : il défit ce que Dieu avait fait, accoupla les formes les plus hétéroclites et engendra des spectres sans nombre. Le lieu où il les évoque n'est pas moins bizarre; comment décrire ces vastes châteaux en ruine, ces plaines marécageuses, ces terrains accidentés, avec des ponts fantasmagoriques, ces paysages pleins de tours, de maisons, de chapelles, qui vomissent des flammes par leur cime et dégorgent de sulfureuses vapeurs? D'autres tableaux ont l'air de grandes cuisines diaboliques, où l'on rôtit, fait bouillir et accommode les damnés.

Il ne faut pas croire cependant que Jérôme Bosch soit un peintre moqueur et tourne ses sujets en ridicule : l'humour, la fantaisie complétement libre, dénuée de toute croyance intime et se faisant un jeu du monde entier, ne devait lancer que plus tard, dans la nuit du doute, les capricieuses lueurs de ses feux d'artifice. A cette époque, la dévotion régnait encore. Jérôme Bosch avait foi dans le christianisme et tremblait peut-être lui-même devant ses effrayantes com-

Digitized by Google

positions. Rappelant aux hommes leur fin dernière, elles semblaient avoir pour but de les rendre pieux par la terreur. Esprit sombre et mélancolique, Jérôme Bosch voyait surtout le néant des choses humaines : il arrachait à la vie son masque de soie, et une tête de mort, apparaissant derrière, glaçait de crainte les spectateurs. Ses allégories avaient toutes le même sens, comme le fameux tableau de l'Escurial intitulé *Omnis caro fœnum*. Il y a peint les Plaisirs sur un char traîné par des monstres, précédés par des diables et suivis par la Mort (1).

Van Aeken fit toute une série d'ouvrages gnomiques, une espèce de comédie humaine, où il montrait au doigt les vices et les folies du monde. Beaucoup ont été gravés par Alard du Hameel et Jérôme Cock. Une estampe du dernier figure sept ou huit individus qui puisent dans des coffres, dans des tonneaux, qui cherchent de l'or, qui s'arrachent des marchandises. Sur un tableau fixé à la muraille, on lit cette maxime flamande : *Niemant en kent hem selvem* (personne ne se connaît lui-même), et au dessous la légende suivante :

Nemo non quærit passim sua commoda, nemo
Non quærit sese cunctis in rebus agendis,

(1) Descamps termine son chapitre sur Jérôme Bosch par ce trait naïf : « C'est bien dommage qu'il n'ait conçu que des idées monstrueuses et terribles : ce qui surprend, c'est que ses tableaux ont été fort chers. A quel prix auraient-ils donc été, s'il avait traité des sujets riants ? » Voilà ce qui s'appelle juger un homme ! Ah ! si Michel-Ange avait imité Watteau ! L'observation est d'autant plus malheureuse que Van Aeken a justement peint des scènes comiques.

Digitized by Google

Nemo non inhiat privatis undique lucris.
Hic trahit, ille trahit; cunctis amor unus habendi est.

« Personne qui ne cherche çà et là son avantage, personne qui ne songe à lui-même dans toutes ses actions, personne qui n'ouvre au gain, de tous côtés, une bouche avide. L'un tire à lui, l'autre également; une seule passion, le désir de posséder, anime tout le monde. »

Une autre gravure représente une baleine tirée sur la plage, qui vomit une foule de poissons, pendant qu'un individu lui fend le ventre, d'où sortent d'autres bêtes écaillées. Au bord de la mer, un pêcheur amorce avec un hareng un nageur plus gros qui ouvre les mâchoires pour l'avaler. La légende est ainsi conçue :

Grandibus exigui sunt pisces piscibus esca.

« Les petits poissons servent de pâture aux grands. »

Les images symboliques ont été fort multipliées au seizième siècle; tout un art sentencieux, que ne connaissait pas le quinzième, a succédé à ses pieuses et poétiques inventions. Jérôme ouvre le cortége des peintres moralistes.

Une initiative bien plus importante lui est due. Les scènes de ripaille, les joyeuses goinfreries, les kermesses flamandes, il les a introduites le premier dans le domaine de la peinture : il a précédé de très

Digitized by Google

loin les Brauwer, les Teniers, les Van Ostade, les Jean Steen. Cet homme, qui aimait les démons, les incendies, les ténèbres, les sujets lugubres, par un singulier contraste, aimait aussi les données rabelaisiennes, avant l'époque de Rabelais. Un de ses tableaux, gravé par Jérôme Cock, semble un programme de Jordaens : là aussi on boit, on godaille, on rit et on chante. Nous entrons dans une salle carrée, bien bâtie, éclairée à gauche par une fenêtre où se dessinent des vitres en losange. Devant nous se dresse une antique cheminée, au large manteau, qu'illumine un feu clair. Sur le feu, une vieille cuit des gauffres flamandes, ces gauffres spacieuses, qui vous remplissent la bouche pendant un quart d'heure. Un homme gras et lourd lui fait face... et dort. Le musicien placé derrière lui et jouant de la guitare ne trouble pas son profond sommeil. Sur le manteau de la cheminée, une gravure collée tant bien que mal représente un hibou costumé en pèlerin, au dessous duquel l'artiste a mis sa signature : *Hiero. Bos. inventor*. Auprès de la cuisinière, voyez ce moine joufflu qui vient de vider une canette; plus loin, une femme danse, en frappant des pincettes sur un gril. Quelques personnages, fort émus déjà, entrent avec un soufflet, une quenouille, une volaille embrochée. Grimpé du dehors à une fenêtre ouverte, un moine, sur la droite, joue de la cornemuse. Enfin, une laide créature, appartenant au beau sexe, barbifie un homme qui a l'air stupide, le pourvoyeur de la fête sans doute. Au premier plan, un chien affublé d'un capuce marche sur ses pattes de derrière. Plusieurs vases de cuivre, pots, verres, ustensiles chargent les rayons; une

Digitized by Google

cage est suspendue au mur. On n'a pas mieux composé par la suite, mieux agencé des gloutons et des ivrognes. Une inscription en flamand et en français détestable exhorte les viveurs à se bien réjouir.

Quelques morceaux de Van Aeken témoignent un faible respect pour le clergé catholique. Dans ces œuvres goguenardes, M. Jules Renouvier, qui tenait par dessus toutes choses à l'exactitude, a vu l'influence « de la gueusaille brabançonne en proie au cauchemar des superstitions espagnoles, des étrangetés luthériennes et anabaptistes, et, dans l'effroyable misère qui pleut sur elle, prenant le parti de jouer et de bafouer sa misère même (1). » Des gueux, des superstitions espagnoles, des étrangetés luthériennes sous Philippe le Beau, avant le règne de Charles-Quint, avant Luther, la méprise est divertissante! Eh! non, Philippe II, Luther, Calvin, Jean de Leyde, Menno et leurs sectateurs ne sont point responsables de ces œuvres moqueuses. Elles ne procèdent pas de la Réforme, mais de Jean van Ruysbroeck et des Frères de la vie commune, aussi bien que les compositions morales où sont ridiculisés les travers du siècle. Jérôme Bosch devait être en perpétuelle relation avec ces mystiques rêveurs, qui mêlaient la poésie au sarcasme et tombaient du haut de leur idéal, comme des aigles irrités, sur les extravagances, les prétentions, les vices de leurs contemporains. La proie était abondante.

Au point de vue historique et dans la genèse de l'art flamand, notre artiste a donc une importance

(1) *Des Types et des manières des maîtres graveurs*, pag. 146.

Digitized by Google

beaucoup plus grande qu'on ne l'a cru jusqu'ici. Le talent de Pierre Brueghel le vieux fut un reflet du sien, et Pierre Brueghel eut à son tour de nombreux imitateurs.

Les vrais tableaux de Jérôme Bosch étant très rares en deçà des Pyrénées, je crois n'en avoir vu qu'un seul. Même des œuvres signées, même des œuvres conservées dans les galeries publiques me semblaient douteuses. Quand on juge cet initiateur, il ne faut pas oublier que ses contemporains voyaient en lui un maître, que sa réputation, forte et solide pendant tout le seizième siècle, ne déclina point avant la seconde moitié du siècle suivant. Philippe le Beau l'estimait et l'employait, comme nous l'avons dit; Marguerite d'Autriche appréciait son talent; Guillaume le Taciturne possédait un grand ouvrage de son pinceau, qui fut saisi dans son hôtel, à Bruxelles, quand Philippe II confisqua les propriétés du libérateur de la Hollande; chez Jean Casembroot, seigneur de Backerseel, qui habitait la même ville et fut dépouillé pour la même cause, on trouva une Adoration des mages peinte par le coloriste de Bois-le-Duc; Rubens enfin avait acheté quatre tableaux de lui. L'archiduc Ernest, en 1494 et 1495, paya plus de cent florins un Sauveur sur la croix, au dessous duquel étaient représentés les limbes, et une autre image la moitié de cette somme (1). Il faut donc examiner avec une grande circonspection les œuvres qui sont attribuées à un peintre devenu célèbre,

(1) *Bulletins de la commission royale d'histoire* (publiés en Belgique), 1re série, t. XIII, pag. 115 et 119.

Digitized by Google

quand les Pays-Bas renfermaient beaucoup d'artistes éminents, et ne pas les croire de sa main, si l'on y cherche vainement des qualités supérieures.

Dans ces conditions, je le répète, un seul tableau, parmi ceux que j'ai vus, m'a semblé digne de sa renommée. Il se trouve à Paris, chez le comte Duchâtel, et figure l'Entrée de l'enfer, où tombent les damnés. Un entassement de rocs sombres, occupant au moins les deux tiers de l'espace, découpent leurs sommités sur un fond lumineux, qui semble éclairé par une fournaise : puis les teintes pâlissent graduellement, et le ciel devient obscur en haut de l'image. Une cime aiguë vomit, comme un cratère, des flammes bleuâtres. Un pécheur, qu'un mauvais ange tient à la renverse, la tête en bas, descend avec lui dans l'abîme. A gauche s'ouvre une caverne flamboyante, où brûle une troupe maudite. Les coupables, qui tombent sur le premier plan, sont tous portés ou entraînés par des diables aux formes bestiales, aux prunelles ardentes. A celui-ci le démon, avec sa griffe, crève un œil ; à celui-là, une espèce de requin broie la tête entre ses mâchoires ; un monstre dévore le bras d'un troisième. Au bas du tableau, une femme, dont la moitié inférieure plonge entre les rocs, s'arrache d'une main les cheveux et, de l'autre, essuie ses pleurs. Des têtes lugubres, droites ou renversées, occupent les intervalles qui séparent les corps. Elles sont très dramatiques. Les nus ont la maigreur, les formes allongées que leur donnaient les peintres du quinzième siècle, et ne paraissent pas trop défectueux sous le rapport anatomique, mais ne dépassent point non plus la somme d'habileté que l'école brugeoise

Digitized by Google

avait acquise dans ce genre de travail. Malheureusement la perspective, si importante dans une donnée pareille, ne fait point illusion : les rocs, les damnés, les esprits de ténèbres semblent collés l'un sur l'autre. Mais la touche a une grande finesse, le coloris chaud, harmonieux, un peu sombre, est digne des Van Eyck et de leurs successeurs; toute l'exécution révèle le pinceau d'un maître. Cette page explique l'ancienne renommée de l'auteur, que l'on ne comprend point devant les rudes ébauches qui lui sont attribuées.

Passavant, lorsqu'il juge les productions de notre artiste conservées à Madrid et à Valence, y admire les mêmes qualités. Il rappelle que Philippe II aimait beaucoup les œuvres de Jérôme Bosch, et Philippe II, le roi sanguinaire, était en peinture un vrai connaisseur. Il avait réuni dans son palais seize morceaux de Van Aeken, huit desquels périrent quand le feu prit au monument. De ceux que l'on sauva, le plus beau, qui orne actuellement le musée de Madrid, représente l'Adoration des mages; il forme le centre d'un retable. Les figures ont à peu près le tiers de la grandeur naturelle. Si l'on examine la composition dans son ensemble, tout y offre un caractère sérieux; mais on voit reparaître dans les détails l'imagination baroque et fantastique de l'auteur. Ainsi, sur le collet d'un roi, se trouvent brodés non seulement plusieurs saints, mais toutes sortes de diableries; le manteau blanc du prince noir, bien que noblement drapé, a pour décoration, au bas de l'étoffe, une bande d'oiseaux imaginaires. L'aile gauche est consacrée au donateur et à son patron saint Pierre : on y remarque cette devise flamande :

Digitized by Google

Een vor al (un pour tous). La donatrice anime l'aile droite, avec une sainte qui lit dans un volume. Toute l'exécution a une physionomie réaliste et approche même du genre. Le paysage occupe d'ailleurs la plus grande partie de l'espace. La couleur est brillante et la facture dénote un soin extrême (1).

On n'en peut dire autant des images que possède le musée de Berlin. Je doute fort que ce soient des originaux, quoique l'un des triptyques porte une signature. Quelle âpre, et sèche, et désagréable couleur! Les tons s'y heurtent, les effets de lumière s'y entre-choquent; nulle harmonie, nul ensemble. Les ombres et les clairs sont également forcés. Vues de près ces images déplaisent, et vues de loin, elles déplaisent encore. Le dessin ne vaut pas mieux que la chromographie. Les attitudes sont gauches, les corps très mal faits; l'anatomie lutte ouvertement contre les lois de l'organisation humaine. L'invention fait désirer que ces deux retables ne soient même pas des copies. On ne peut rien imaginer de plus sottement grotesque, de plus lourd, de plus maussade; l'auteur a violé toutes les vraisemblances pour le plaisir de les violer, sans goût, sans charme. Je ne citerai qu'un exemple de ces témérités malencontreuses. Sur le triptyque le plus important (2), on voit un bras levé qui tient une lame nue; au dessous du bras, une draperie; au dessous de l'étoffe, un pied qui marche. L'intelligence la plus accommodante peut-elle se faire illusion devant un pareil

(1) *Die christliche Kunst in Spanien*, pag. 137 et 138.
(2) N° 563.

Digitized by Google

amalgame? Peut-elle considérer ces éléments juxtaposés comme formant une créature? C'est insensé, voilà tout. L'artiste n'a pas même dessiné un monstre.

La Tentation de saint Antoine accrochée dans une salle du musée d'Anvers ne séduit, n'impressionne pas davantage (1). Près d'une tour ruinée, dans un hémicycle formé par un petit mur, auquel s'appuie l'ermite, toutes sortes d'apparitions le harcèlent; on découvre au loin une ville en feu, quelque cité infernale, qui ensanglante les eaux de ses reflets. Avec cette donnée, on pouvait assurément faire une composition terrible et ingénieuse. L'œuvre est d'un fantastique recherché, sans effet, sans terreur et sans esprit. L'exécution a les mêmes défauts que dans les triptyques de Berlin : l'œil cherche vainement un lieu de repos et de satisfaction parmi ces couleurs hostiles, parmi ces tons discordants, au milieu de cette âpre et dure mêlée, où ne flotte pas un moelleux rayon!

Si Van Aeken, sans avoir exécuté lui-même les pages de Berlin et d'Anvers, a combiné les fantasmagories absurdes et insipides qui les barbouillent, elles prouveraient que le surnaturel ne convient pas, ou convient peu à l'imagination des Flamands et des Hollandais. Nous avons déjà vu Memlinc faiblir et pâlir en abordant la région des spectres et des gnomes. Les habitants des Pays-Bas sont trop positifs pour explorer sans défaillir les vagues espaces du monde chimérique. Leur imagination perd sa force, dès que leur pied quitte la terre. Ils n'eussent

(1) N° 41.

Digitized by Google

pas créé *Macbeth*, *Faust*, le *Paradis perdu*, *Caïn et Manfred*. Hubert van Eyck seul, quand il peignit le *Jugement dernier* de Dantzig, montra qu'il pouvait librement affronter le royaume des visions, traiter les sujets en même temps plus dramatiques et les plus éloignés de la vie réelle.

Œuvres de Jérôme van Aeken, dit Jérôme Bosch

PARIS

1. La chute des damnés. Chez le comte Duchâtel.
2. Tentation de saint Antoine, où un incendie occupe la plus grande partie du tableau. Jadis chez M. Quédeville.
3. Même sujet, traité de la manière la plus folle. Jadis chez M. Quédeville.

ROUEN

4. Arrivée d'un sorcier au sabbat. Dans le Musée de la ville.

MADRID

5. Adoration des mages, milieu d'un retable; sur l'aile gauche, on voit le donateur et son patron saint Pierre; sur l'aile droite, la donatrice et sa patronne qui lit dans un volume, probablement sainte Barbe. Au Musée, n° 444.

6, 7, 8. Trois Tentations de saint Antoine, qui seraient mieux nommées des persécutions. Au Musée, n°s 455, 456, 446.

Digitized by Google

9. Le Triomphe de la mort. « C'est la plus horrible, la plus impressionnante danse des morts, que je connaisse, dit M. Clément de Ris. La toile porte quatre pieds de haut sur six de large; les figures peuvent avoir six pouces de haut, et il y en a des centaines, multitude confuse et compacte de squelettes, d'écorchés, de larves, de fantômes, de démons de bourreaux, de suppliciés, dont le milieu est occupé par la Mort à cheval, armée de sa faux, galopant sur ce pavage humain et faisant de larges trouées autour d'elle. C'est sinistre, c'est hideux, c'est inquiétant. Je vois encore cet affreux tableau. » Le gardien avait entr'ouvert un volet, d'où la lumière tombait en plein sur la lugubre composition. « J'étais seul devant cet épouvantail, continue M. De Ris; l'ombre s'amassait au fond de la galerie, où régnait un silence profond que je n'osais troubler par aucun mouvement; une peur fantastique me gagnait peu à peu. — J'ai donc éprouvé par moi-même jusqu'à quel point les compositions de Bosch font impression, et Dieu me garde de recommander ce genre d'impression à qui que ce soit! » *Le Musée royal de Madrid*, p. 91 et 92. N° 1012.

10. *Omnis caro fœnum.* Un lourd chariot de foin, image des plaisirs du monde, est attelé de sept bêtes fantastiques et porte des femmes qui chantent et jouent; la Renommée, debout parmi elles, sonne de la trompette. Des hommes de toute classe et de tout âge, se pressant autour de la voiture, essaient de l'escalader au moyen d'échelles et de crocs; d'autres individus, ayant fait la même tentative, sont déjà tombés sous les roues, qui les écrasent. Au Musée.

Digitized by Google

11. La Vanité du monde. Même collection.
12. La Chute des anges rebelles. Au Musée.
13. Adam, volet d'un triptyque. Même collection.
14. Ève, volet d'un triptyque. Même collection.

M. Viardot juge ainsi les images de nos premiers parents : « C'est une peinture ferme, dure, plate, mais finement travaillée et d'un dessin assez correct. »

VALENCE

15, 16, 17. Trois tableaux de forme ovale, dont le plus grand, placé au milieu, s'allonge dans le sens horizontal : ils représentent l'Arrestation du Christ, le Couronnement d'épines et la Flagellation; les figures sont presque de grandeur naturelle. Un des morceaux porte la signature : *Iheronimus Bosch*. « La peinture est très vigoureuse, dit Passavant; les têtes sont expressives au dernier point, et arrivent jusqu'à la caricature dans les sbires. » Au musée provincial.

VIENNE

18, 19. Deux Tentations de saint Antoine. « Dans ces deux morceaux, dit Betty Paoli, Jérôme Bosch montre beaucoup d'invention, à laquelle manque toutefois l'enjouement; il crée un monde étrange, où les formes baroques deviennent les formes normales, L'exécution est surtout remarquable par la splendeur intense du coloris et par les heureux effets de lumière. » Dans la Galerie impériale, nos 15 et 25.

20. Trente et un Infirmes, dessin. Dans la collection de l'archiduc Charles.

Digitized by Google

Attributions

BERLIN

1. Triptyque dont le panneau central figure le Jugement dernier; l'aile droite, la Création d'Ève, le Péché originel, l'Expulsion du paradis, et la Chute des anges rebelles; le volet gauche, les supplices de l'enfer. Au Musée, nº 563.

2. Triptyque dont chaque panneau représente une scène où les démons tourmentent saint Antoine. Sur le panneau du milieu, ils le forcent à quitter la table, en venant s'asseoir alentour; sur l'aile droite, ils le contraignent à franchir un pont, et l'enlèvent dans les airs; sur l'aile gauche, il troublent ses méditations. Signé : *Iheronimus Bosch*. Au Musée, nº 1198.

MUNICH

3. Un Saint Jean soutenant la Vierge, stupides tous les deux, ayant bien plutôt l'air de caricatures que de personnages sérieusement exécutés; dessin où on lit cette étrange signature, dont l'orthographe semble prouver la fausseté : *Hieronimo Bosh f.* Dans la Pinacothèque.

ANVERS

4. Tentation de saint Antoine, signé : *Jheronimus Bosch*. Au Musée, nº 41.

Digitized by Google

Tableaux perdus

1. La Création du monde.
2. Abigaïl apaisant la colère de David.
3. Salomon visité par la reine de Saba.
4. L'Adoration des Mages.
5. Le Siége de Béthulie, tableau où l'on voyait le meurtre d'Holopherne et la fuite de son armée.
6. Esther devant Assuérus.

Ces six tableaux décoraient autrefois l'église Saint-Jean, à Bois-le-Duc.

7 à 14. Huit des seize tableaux que possédait Philippe II furent détruits, en 1608, dans l'incendie du palais nommé le Pardo : sept représentaient des scènes diverses, où les diables tourmentaient saint Antoine; le huitième était l'image d'un enfant monstrueux, qui, trois jours après sa naissance, paraissait avoir sept ans (Argote de Molina : *Libro de la Monteria del rey Don Alonzo Fernandez*, t. Ier, p. 174).

15. La Fuite en Égypte. Marie était assise sur un âne, saint Joseph demandait son chemin à un paysan; on voyait dans le lointain un roc et une auberge. Tableau décrit par Van Mander,

16. Le Baptême du Christ, signé *Bos*. Tableau décrit par Van Mander.

17. Le Portement de croix. Tableau cité par Van Mander et gravé par Jérôme Cock. Lambert Lombard l'avait restauré.

18. Un Saint Moine disputant avec des hérétiques; tableau cité par Van Mander.

19. Une image de l'Enfer, que le cardinal Grimani

Digitized by Google

possédait en 1521. « *La tela dell' Inferno con la gran diversità de mostri fu de mano de Jeronimo Bosch.* » Anonyme de Morelli, p. 77.

20. Les Songes, tableau fantastique possédé par le même cardinal. « *La tela delli Sogni fu de man de l'istesso.* » Anonyme de Morelli, p. 77.

21. Image allégorique de la Fortune, où l'on voyait la baleine avalant le prophète Jonas. « *La tela della Fortuna con el ceto che inghiotte Giona fu de man de l'istesso.* » Anonyme de Morelli, p. 77.

22. « Un moyen tableau de saint Antoine qui n'a couverture ni feullet, qui est de Jéronimus Bosch, et a esté donné à Madame par Jhoane, femme de chambre de madame Lyonor. » Inventaire de Marguerite d'Autriche.

23. « Un grand tableau de Jéronimus Bosch. » Saisi chez Guillaume le Taciturne, à Bruxelles.

24. Adoration des mages, tableau saisi chez Jean de Casembroot, à Bruxelles.

25. Tentation de saint Antoine. Autrefois chez Rubens.

26 et 27. Têtes faisant des grimaces, demi-nature. Autrefois chez Rubens.

28. Un banquet de noces. Autrefois chez Rubens.

N. B. Un certain nombre de tableaux, que j'indique comme perdus, doivent se trouver dans les collections d'amateurs : c'est pourquoi il était bon d'en dresser le catalogue.

Digitized by Google

Gravures

1. Le Jugement dernier, en forme de triptyque, morceau qui ne porte point le nom du graveur, mais que Mariette croit de C. Cort.

2. La Résurrection des morts. Sans nom de graveur.

3. Saint Martin dans un bac, entouré de boîteux et d'infirmes, leur partage son manteau. Gravé par Jérôme Cock.

4. Saint Christophe portant le Sauveur sur ses épaules et harcelé par une foule de démons : dans le haut de l'estampe et sur le glaive d'un diable se trouve le monogramme suivant : Ā.

4. Le Vaisseau de perdition. Gravé par Pierre Mirecynus en 1559.

6. Les Songes. Au dessous, dix-huit vers hollandais. *Petrus de Jode excudit.*

7. Une multitude de monstres. Au dessous, quatre vers hollandais. *Jeron. Bosch inv. Aux quatre vents.*

8. La Cupidité universelle, morceau que nous avons décrit. Gravé par Jérôme Cock.

9. Les Petits Poissons dévorés par les grands, morceau que nous avons décrit. Gravé par Jérôme Cock.

10. Un Immense Éléphant assiégé comme une forteresse. Gravure de J. Cock.

11. Un Éléphant chargé d'une tour et environné de monstres. Gravé par J. Cock.

12. Ripaille flamande, morceau que nous avons décrit. Gravé par J. Cock.

Digitized by Google

13. Le Mardi-gras, mascarade composée d'hommes et de femmes. *Hieron. Bos inv. — Cornelis van Tiexen exc.*

14. La Famille des fous, sans nom de graveur. L'inscription commence par ces mots : *Soo d'oude pypen*... Pour enseigne : *Aux quatre vents.*

15. Les Amoureux, morceau comique, sans nom de graveur.

16. Réunion de personnages grotesques. L'inscription commence par ces mots : *Al op de Jer. Bosch. inv.*

17. Composition analogue. *Dese Jeronymus Bosch droller*, etc.

18. Les Mangeurs de graisse et de saucisses. L'inscription commence par ces mots : *So vuyl saus*, etc. Gravé par J. Cock.

19. Un aveugle en conduisant un autre. Gravé par Pierre Mirecynus. *Cock et Galle excud.*

20. Composition analogue, avec cette légende : « Si un aveugle conduit un aveugle, tous deux cherront en la fosse. » *Jh. Bos inventor. — Joan. Galle excud.*

21. Alard du Hameel, contemporain de Jérôme Bosch, qui habita quelque temps la même ville, a exécuté d'après le maître hollandais huit estampes devenues très rares. Bartsch en décrit six, Nagler et Le Blanc y ajoutent un septième morceau, et J. Renouvier un huitième. Une de ces estampes figure le Jugement dernier; une autre, un jeune homme ganté jusqu'au coude, portant un manteau court et deux banderolles flottantes, où on lit des fragments de maximes amoureuses.

Digitized by Google

CHAPITRE XXXI

DERNIÈRE PÉRIODE DE L'ÉCOLE BRUGEOISE

Le fameux Erasme apprend l'art de peindre. — Tristes débuts du grand homme dans la vie. — Touchantes infortunes de son père et de sa mère. — Destruction de ses tableaux. — Enghelbert de Leyde. — Il introduit ou popularise la peinture à l'huile dans sa ville natale. — Son étrange figure. — Description de sa manière. — Il forme le talent de Lucas de Leyde. — Que sont devenus ses tableaux? — Attributions. — La famille Enghelbert cultivait la peinture depuis un siècle. — Décadence de Bruges. — Résumé des caractères généraux de la première école flamande. — Catalogue.

Dans le nombre des hommes qui ont tenu le pinceau durant le quinzième siècle, il ne faut point oublier l'ennemi de Luther, l'ami d'Holbein, Erasme. Venu au monde pendant la nuit du 27 au 28 octobre 1465, il débuta sous de tristes auspices. Son père Gérard, homme délicat et sensible, était de Gouda : ayant fait la connaissance de Marguerite, fille d'un

Digitized by Google

médecin de Zevenbergen, il conçut pour elle une violente passion. Elle lui témoigna un aussi ardent amour, de sorte que, sans attendrele mariage, ils procréèrent d'abord un enfant, que l'on appela Antoine. Leur verve ne diminuant point, Marguerite, au bout de deux années, conçut de nouveau. Hélie, le père de Gérard, s'inquiéta d'un si vif attachement et, pour l'éloigner de sa maîtresse, voulut le contraindre à embrasser l'état ecclésiastique : ses autres fils, qui étaient tous mariés, lui prétèrent l'appui de leur éloquence. Mais Gérard, plein d'une tendresse profonde, ne pouvait supporter l'idée d'une condition qui creusait un abîme entre lui et Marguerite, qui l'empêcherait de l'épouser, comme c'était son vœu le plus ardent. Sa famille dès lors le persécuta ; il prit conséquemment le parti de s'enfuir. En chemin, il écrivit une lettre à son père et à ses frères, pour leur annoncer qu'il ne les reverrait jamais.

Il avait reçu de l'éducation et en avait profité, mais ne possédait aucune fortune ; il se dirigea vers Rome, dans l'espoir que sa belle écriture lui fournirait le moyen d'y vivre à son aise : comme l'imprimerie venait seulement de débuter, qu'on vendait les livres fort cher, la calligraphie était encore une profession lucrative. Grande fut d'abord l'anxiété du voyageur ; mais ses manuscrits se vendirent, il en fit un petit commerce et insensiblement se tira d'affaire. Sa seule douleur était d'avoir quitté Marguerite, d'ignorer sa situation depuis son départ.

La pauvre fille de son côté versa bien des larmes : sa grossesse, qu'elle aurait voulu cacher à tous les yeux, devenait chaque jour plus visible. Elle alla

Digitized by Google

donc secrètement à Rotterdam, pour échapper aux médisances des petites villes. Ce fut là, dans la tristesse et l'abandon, qu'elle enfânta le célèbre Érasme.

Dès qu'elle fut remise de ses couches, elle retourna chez elle. La mère de Gérard, qui pleurait sans doute son fils exilé, se chargea du fruit clandestin de ses amours. Cependant sa famille commença des recherches pour savoir ce qu'il était devenu, et apprit qu'il habitait Rome. Ses frères lui écrivirent que sa maîtresse était morte. Il eut la simplicité de croire à cette fausse nouvelle et tomba dans le plus amer chagrin. Ce qu'on n'avait pu obtenir de lui par la persécution, il le fit alors de lui-même; dégoûté des plaisirs trompeurs du monde, il se voua au Dieu paternel qui console l'infortune. Ayant été ordonné prêtre, il s'achemina vers son pays. Quels furent sa surprise, sa joie, sa douleur et ses regrets, quand il sut que la femme de son choix vivait encore! On dit qu'il respecta ses vœux, que son amour sanctifié changea de caractère : uni à Marguerite d'une affection toute morale, ses désirs, ses projets, ses espérances se concentrèrent sur ses fils; ils devinrent aussi la principale occupation de leur mère.

Dès que le petit Erasme eut cinq ans, Gérard l'envoya à l'école chez Pierre Winkel, directeur d'une pension à Gouda. Il fut ensuite placé, comme enfant de chœur, dans la cathédrale d'Utrecht et y resta jusqu'à l'âge de neuf ans. On le mit enfin au collége de Deventer, où Marguerite se fixa près de lui, pour l'entourer de soins et le protéger contre les maux dont sa faible organisation le menaçait. Ils vécurent de la sorte plusieurs années, le fils étudiant

Digitized by Google

avec ardeur, la mère ne songeant qu'à son fils, attendant l'heure de sa sortie des classes, joyeuse de ses progrès, rassemblant autour de lui son espoir et ses souvenirs.

Pendant qu'elle veillait sur cette chère santé, une peste éclata dans la ville, et elle tomba elle-même sous les redoutables coups dont elle préservait son enfant. Le mal contagieux ayant infecté la maison, Erasme dut la fuir : il revint à Gouda, près de son père. L'ancien amour de Gérard ne s'était pas éteint dans son cœur : la flamme contenue y répandait une chaleur profonde et intime; quand le ministre encore plein d'une secrète affection apprit la mort de sa maîtresse, une langueur générale le saisit et, au bout de quelque temps, il expira lui-même de chagrin.

Il avait confié le sort de ses enfants à trois tuteurs; ceux-ci n'ayant pas plus d'honnêteté que la grande masse des hommes, dissipèrent le bien de leurs pupilles. Alors, sachant qu'il leur faudrait un jour rendre compte, ils employèrent tous les artifices pour les contraindre à se jeter dans un ordre monastique : il échouèrent pendant longtemps, mais Antoine finit par céder. Un ami d'Erasme, qui habitait le couvent de Stein, près de Gouda, lui décrivit son genre d'existence comme le plus doux que l'on pût choisir; il lui vanta la liberté dont on jouissait dans la maison, l'accord fraternel qui régnait entre les cénobites; enfin il lui montra la riche bibliothèque et lui dit que tout son temps serait consacré à l'étude. Le pauvre jeune homme fut ébloui par cette brillante perspective; la dernière promesse le charma surtout. Dans un moment de défaillance,

Digitized by Google

à l'âge de vingt et un ans, il se laissa tonsurer. On lui tint parole d'ailleurs; il accrut ses connaissances et fit de grands travaux. Lorsqu'il avait une heure de loisir, il prenait la palette et se délassait, en peignant, de ses recherches prolongées. Il exécuta de la sorte un bon nombre de tableaux, entre autres un Jésus que l'on mettait en croix : ce dernier ouvrage était soigneusement gardé dans le cabinet du prieur, Corneille Muscius, de Delft, et on lisait au dessous l'inscription suivante : « Ne méprisez pas ce tableau; il a été peint par Erasme, pendant qu'il était religieux au monastère de Stein. » Plus tard, le couvent fut détruit de fond en comble; les panneaux du jeune solitaire périrent avec l'édifice (1). Un dessin qu'on voit dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne, passe pour être de lui : cette esquisse représente un moine debout, tenant de ses deux mains un livre fermé (2). Personne n'ignore que l'auteur mourut à Bâle en 1536.

Le goût de la peinture se propageait dans toutes les villes des Pays-Bas : c'était comme une aube douce et lente qui les éclairait peu à peu; elle finit par atteindre Leyde, cette future pépinière de glorieux talents. On y vit d'abord naître un graveur, nommé Enghelbert (3). Il existe encore de lui plu-

(1) *Vie d'Érasme*, par De Burigni; — *Leben Erasmi von Rotterdam*, par Samuel Knight; — *Leben des Erasmus von Rotterdam*, par Adolphe Muller (Hambourg, 1822); — Descamps.

(2) Rathgeber : *Annalen der niederlændischen malerei.*

(3) La véritable orthographe de ce nom est Engelbert; nous mettons une h après le g pour indiquer le son dur de cette lettre dans toutes les langues germaniques.

Digitized by Google

sieurs estampes, offrant pour signature un E gothique, datées de 1466, 1467, ou de quelque autre année voisine. C'était un homme instruit, et l'on doit croire que, suivant l'habitude de l'époque, il maniait le pinceau comme le burin.

Sa femme, en 1468, accoucha d'un fils que l'on baptisa Corneille (1). Son père lui servit probablement de maître : Leyde n'avait pas encore l'importance et la richesse qu'elle acquit plus tard, vers la fin du seizième siècle : l'amour du beau attendait pour s'y développer une occasion favorable. La peinture à l'huile même y était peu connue. Le jeune Enghelbert fut sinon le premier qui employa la nouvelle méthode, au moins un des premiers dont elle rehaussa les couleurs. Au dessous de son portrait, dans le recueil publié par Jérôme Cock et Lampsonius, on lit le quatrain suivant :

Hic inter primos, oleo de semine lini
Expresso in Batavos pingere qui didicit.
Miramur vultus quos pinxit, chromata læta.
Pictorum hunc Lucas flos colit artificem.

« Il fut parmi les premiers, qui, en Hollande, surent peindre avec l'huile extraite du lin. Admirons les têtes qu'il a peintes et ses brillantes couleurs.

(1) Les vieux documents l'appellent Corneille Engelbrechtsz. Ce dernier mot se termine par une abbréviation et veut dire : fils d'Enghelbert (*Engelbrechtsz.* pour Engelbrechtszoon). Sous son portrait, publié en 1570 dans la collection de Jérôme Cock et de Lampsonius, on lit ces mots :

Cornelius Engelbert. Leiden. Pictor.

Digitized by Google

Lucas (de Leyde), la fleur des artistes, vénère en lui son maître. »

Enghelbert avait la plus étrange figure que l'on pût voir, un long nez protubérant, des yeux énormes, une bouche de satyre aux lèvres épaisses, une barbe touffue qui s'avançait en pointe et dépassait le bout du nez, l'expression étrange d'un visionnaire. Il nous apparaît sur son image coiffé d'un béret, qui lui rabat les cheveux, mal drapé dans un large manteau, avec un justaucorps garni de manches bouffantes, que des crevés sillonnent près de l'épaule. On dirait un personnage de fantaisie. Sa posture est gauche et comique : le bras allongé, il tient maladroitement à la main une banderolle, où on lit cette inscription : *Ætat*. 60. 1528.

Corneille dessinait bien, peignait d'une manière facile et ingénieuse, soit avec le procédé flamand, soit avec la gomme et l'eau d'œuf. Quoique son esprit et sa main fussent rapides, ses ouvrages étaient soignés; il savait surtout exprimer les passions et ornait habilement ses tableaux. Il avait deux fils qui étudiaient sous ses yeux; Lucas de Leyde, se trouvant orphelin de bonne heure, prit également ses leçons. Il s'attacha au plus âgé des deux frères, lequel aimait à peindre sur vitraux; comme ils ne se quittaient point et cherchaient ensemble la route spéciale que tout homme de mérite doit trouver, il contracta le même goût; par la suite, il devint fort habile dans ce genre de travail. En 1533, Corneille Enghelbert mourut à Leyde, âgé de soixante-cinq ans. Ses joies, ses douleurs, ses espérances et ses

Digitized by Google

regrets n'ont pas laissé des traces plus profondes. Que n'a-t-on pas dit sur la misère de l'homme, sur la rapidité de ses jours, sur l'inconstance du bonheur et de la gloire? Ces tristes pensées reviennent pourtant sans cesse à l'esprit : voilà un artiste doué d'un grand talent, qui a aimé, haï, rêvé, souffert, adoré comme nous la nature, et cinq ou six lignes sont tout ce qui reste de sa biographie! Son tombeau n'existe plus, sa famille est détruite, son souvenir oublié; ses ouvrages même ont péri, et la poussière qui le composait dort peut-être au fond d'un canal, dans la vase immonde où rampent mille insectes!

Il se peut que le temps ait épargné quelques-uns de ses tableaux, mais on n'en connaît pas un seul avec certitude. L'un d'eux ornait autrefois l'église du monastère de Mariën-poel, près de Leyde. Ayant une grande estime pour cette peinture, désirant la conserver, aussi bien que la mémoire de leur compatriote, les échevins la firent prendre et mettre à l'hôtel de ville; elle y était à l'époque de Karel van Mander, mais placée trop haut pour qu'on pût en apprécier la délicatesse et le style. On y voit encore de nos jours un retable qui concorde avec la description du vieil auteur. Le milieu représente le Messie entre les deux larrons; des figures nombreuses les environnent; Madeleine s'agenouille en pleurs au pied de la croix; plus loin, la Vierge, accablée de désespoir, est soutenue et consolée par un groupe de femmes. L'aile gauche a pour sujet le sacrifice d'Abraham, le serpent d'airain occupe l'aile droite. Au dessous, une prédelle ou panneau longitudinal offre aux yeux Adam couché, dont le corps donne

Digitized by Google

naissance à l'arbre de la nouvelle vie; un chanoine et une abbesse sont agenouillés auprès et dominés par le saint évêque Thomas; en face d'eux se trouvent cinq nonnes que protége l'adversaire de Pélage. Sur le dehors des volets un disciple a barbouillé la Flagellation et le Couronnement d'épines.

Si ce retable était l'œuvre primitive d'Enghelbert, il ne donnerait pas une brillante idée de l'auteur. Les contours sont durs et raides, les mouvements peu naturels et anguleux. Quoiqu'ils n'aient point une maigreur choquante, les nus laissent beaucoup à désirer. Quelques têtes seulement flattent les yeux, celle du chanoine, par exemple : elle est d'une expression douce et d'un grand fini. Les draperies attestent de la négligence; il y a dans le paysage des fautes contre les lois de la perspective, et le bleu grisâtre des lointains produit un mauvais effet. Les couleurs sont vives, mais sans harmonie, les ombres solidement accusées (1). Reste à savoir si ce triptyque est vraiment un original, et en second lieu s'il n'a pas été presque entièrement repeint, comme tant de vieux tableaux. Un travail d'une si pauvre apparence n'expliquerait guère la célébrité de l'auteur.

Près de ce retable s'en trouvait jadis un autre, qui venait aussi du monastère de Mariën-poel : on voyait au milieu la Descente de croix et alentour, dans six médaillons, six douleurs de la Vierge. Les donateurs à genoux, très habilement, très délicatement exécutés, priaient sur les vantaux. L'hôtel de ville possédait encore du même artiste une grande toile, où

(1) Schnaase : *Niederlændische Briefe*, pag. 66 et 67.

Digitized by Google

il avait peint à la détrempe une Adoration des mages; l'ordonnance et les draperies en étaient fort belles; le style montrait combien Lucas de Leyde avait étudié la manière de son maître. Ces morceaux ont depuis longtemps disparu.

La production la plus importante de Corneille, celle que Van Mander nomme son chef-d'œuvre, est de même anéantie. Elle décorait primitivement le tombeau du sire de Lokhorst, dans l'église Saint-Pierre, à Leyde. Elle fut ensuite transportée dans la demeure de cette famille, puis à Utrecht, chez un nommé Van den Bogaert, qui avait épousé une fille du défunt. Le sujet en était emprunté à l'Apocalypse : l'agneau mystique ouvrait devant le trône de Dieu le livre fermé de sept sceaux. Tous les habitants du ciel l'environnaient, et parmi eux on trouvait de charmantes figures, des corps gracieux, dont on ne pouvait que louer les attitudes. Une foule d'actions diverses animaient ce tableau. En bas, on voyait beaucoup de personnes en prières et, et au dessous d'elles, les portraits des donateurs. Le morceau fut admiré des peintres, aussi longtemps qu'il exista (1).

Un ouvrage supposé d'Enghelbert décore la galerie de Vienne. Il a la forme d'un triptyque et représente la Vierge assise sur un trône, tenant son fils sur ses genoux : celui-ci prend des cerises qu'un ange lui offre dans une assiette. Près de Marie, on aperçoit saint Joseph occupé à lire. Les images des donateurs occupent les ailes. « Quant à l'authenticité

(1) Karel van Mander.

Digitized by Google

de cette production, dit Betty Paoli, je ne suis pas en mesure de la discuter. Je puis dire seulement que c'est un excellent travail de l'ancienne école hollandaise, dominée par le génie des Van Eyck, mais poussant le réalisme plus loin que les deux frères. N'était l'ange qui figure sur le tableau, on pourrait y voir l'image du bonheur domestique, dans une famille de gens simples et affectueux, tant la mise en scène est dépourvue de toute prétention. La piété des personnages, leur physionomie sincère, l'action intime qui les occupe, éveillent sur le champ la sympathie. Ce que le peintre était capable de faire, comme portraitiste, on le voit sur les deux ailes, où paraissent vivre encore les donateurs. Le paysage est complétement traité à la manière des Van Eyck; cette riche campagne, une foule de motifs architectoniques et d'autres décorations donnent à l'œuvre un air de fête, une expression de gaîté. Dans le coloris domine ce ton vigoureux et sombre, qui, de bonne heure, distingua les Hollandais de leurs voisins les Flamands (1). »

La description du style de Corneille, que fait Van Mander, nous a donné lieu de lui attribuer la scène dramatique possédée autrefois par M. Quédeville, où le Sauveur expire sur la croix, entouré de personnages profondément émus (2). C'est bien un travail à la fois rapide et soigné, d'un agencement très habile, dans lequel la passion agite les acteurs comme une tourmente. Mais une induction pareille ne forme

(1) *Wien's Gemælde Gallerien*, pag. 118 et 119.
(2) Voyez ci-dessus pag. 183.

Digitized by Google

point une base assez solide pour asseoir une opinion définitive. Ce tableau, d'ailleurs, dépasse la somme de mérite que l'on est en droit de supposer au maître obscur d'un artiste fameux, Lucas de Leyde lui-même n'ayant exécuté nulle œuvre comparable.

Un morceau qui pourrait, avec plus de raison, être classé parmi les peintures d'Enghelbert, se trouve chez M. Ambroise Firmin Didot. C'est un triptyque agencé d'une manière insolite. Le drame commence à l'aile gauche, où l'on voit le Rédempteur au gibet, sans ses compagnons d'infortune, car les deux autres suppliciés n'auraient pu tenir sur l'étroit panneau. Il vient de mourir : sa figure osseuse et triste est pleine de caractère. Les témoins habituels de son martyre l'environnent. La Juive déifiée perd connaissance et tombe dans les bras du disciple bien-aimé, en écartant les mains comme une personne qui cherche un appui, avec un geste fort bien rendu. Madeleine, vive et charmante jeune fille, à l'œil noir, au nez légèrement retroussé, lève les siennes vers le Galiléen, dans une attitude expressive.

Le panneau du milieu nous montre le Sauveur descendu de croix. Les personnages forment un groupe très bien composé, dont l'émotion anime la scène. Là encore la pécheresse convertie semble traitée avec prédilection.

L'aile droite a pour sujet le Christ montant vers le ciel, après avoir triomphé de la mort et soulevé la pierre de son tombeau. Par une singulière préoccupation, l'artiste a représenté l'effet du vent, qui pousse sa chevelure de droite à gauche. Évidemment les gardes sont peints d'après nature : deux d'entre

Digitized by Google

eux sont même d'excellents portraits, et les attitudes ne le cèdent pas, comme vérité, au dessin des têtes. Nulle part, d'ailleurs, la délicatesse du pinceau ne se révèle d'une manière plus heureuse. Les connaisseurs admireront la facture des pieds et des mains.

Les cuirasses à l'antique des légionnaires, les sandales toutes primitives de l'un d'eux, attachées avec de faibles cordons noirs, trahissent un premier effort pour atteindre à la vérité du costume et observer le principe de la couleur locale. Cet indice annonce le début de la Renaissance, prouve que le retable a été dessiné vers 1520 ou 1525. Les chaussures des autres personnages lui assignent la même date : elles sont toutes à bouts ronds, et sur le panneau du milieu on voit des bottes en cuir fauve, à taillades et à crevés, qui ont un sens chronologique plus positif encore. Ces annotations involontaires correspondent justement à l'époque où vivait Enghelbert.

La couleur, en général, est fine, douce à l'œil et, quoique brillante, plutôt harmonieuse que splendide. Les draperies, où l'étoffe n'a pas été assez ménagée, se brisent, papillotent, comme dans les tableaux de Jean van Eyck et de Rogier van der Weyden. La réforme inaugurée par Memlinc n'avait pas encore pénétré à Leyde.

Sur les trois panneaux, des nuages assez bien faits traversent le ciel, mais la perspective manque dans le paysage.

L'extérieur des volets offre, comme l'intérieur du triptyque, une disposition assez singulière. Le donateur y est présenté à sainte Madeleine par sainte Catherine d'Alexandrie. Ce qui n'est pas moins

Digitized by Google

remarquable, c'est l'habillement et la physionomie du personnage. Dans tous les retables dont nous avons parlé jusqu'à présent, le payeur de l'œuvre porte le costume somptueux d'un homme riche. Celui-ci paraît être un artisan, et la simplicité de sa mise n'annonce pas la fortune, ni même une grande aisance : il est vêtu des étoffes les plus communes, sans broderies, sans fourrures, et devant lui se trouve déposé son chapeau en feutre hérissé. Les bourgeois prospères, au seizième siècle, enveloppaient mieux leur personne. L'individu, en outre, a un type vulgaire, une expression humble et peu intelligente, qui dénotent aussi l'homme de métier, vivant du travail de ses mains. C'est une raison de plus pour croire l'œuvre exécutée en Hollande, alors moins riche, moins adonnée au luxe que les provinces méridionales des Pays-Bas.

Si nous employons des formes dubitatives pour beaucoup de vieux tableaux, quand il s'agit de maîtres sur lesquels on ne possède pas assez de renseignements, les rédacteurs du catalogue d'Anvers n'éprouvent pas les mêmes inquiétudes. Ils ont attribué à Corneille Enghelbert deux panneaux historiés sur chaque face, quatre images vulgaires, brossées par un badigeonneur, sans motifs quelconques pour guider leur jugement. C'est de la haute fantaisie.

La nomenclature des vieux peintres flamands, que M. Delbecq avait dressée d'après Lucas de Heere, en y ajoutant des dates invraisemblables, nous apprend que Corneille eut un fils nommé Pierre, qui vint au monde en 1493, et embrassa la profession paternelle. C'est tout ce que nous savons de lui. Mais

Digitized by Google

si on parcourt la liste, on voit que sa famille cultivait depuis longtemps la peinture. On trouve d'abord un Enghelbert, né en 1384, un second peintre du même nom et fils du précédent, né en 1412, puis Hugo, né en 1437, Corneille qui vit le jour deux ans plus tard et eut pour fils Enghelbert le graveur, père de notre coloriste. Cette famille avait donc produit six artistes jugés dignes de mémoire par le peintre-poète Lucas de Heere.

Pendant que la méthode brugeoise se répandait au loin, faisait partout des prosélytes, la ville de Bruges perdait chaque jour de la prospérité qui la rendait si brillante. Le bonheur donne de l'orgueil, et l'orgueil de l'outrecuidance. C'est un peu l'histoire des communes flamandes : leur richesse les enivrait, leur présomption franchissait toutes les bornes, et, ne croyant plus que rien leur fût impossible, elles se lançaient dans de téméraires entreprises. Au quatorzième siècle, la grande époque héroïque de la bourgeoisie européenne, ces plans hardis, ces courageux efforts étaient complétement justifiés. Ils pouvaient aboutir à un nouvel ordre de choses, à la fondation d'une république fédérative, commerçante et industrielle. Mais une fois ces espérances déjouées, une fois les villes soumises par l'intelligente et implacable maison de Bourgogne, à quoi servaient les mutineries des communes, leurs séditions irréfléchies, improvisées, qui ressemblent plutôt à des accès de mauvaise humeur qu'à des tentatives sérieuses, poursuivant un but politique et ayant quelque chance de l'atteindre? Philippe le Bon répétait souvent qu'il fallait leur courber la tête sous le joug du malheur, qu'elles avaient besoin

Digitized by Google

d'être gouvernées par ce maître impitoyable. Les révoltes, les émeutes perpétuelles de Bruges troublaient le commerce et effrayaient les marchands. Ils n'attendaient qu'une occasion pour se transporter ailleurs : le soulèvement de 1488 finit de les décider. On avait alors vu les Brugeois retenir l'archiduc Maximilien dans une maison construite sur la place du marché, place qu'ils avaient préalablement garnie de palissades; au milieu de l'enceinte, on apporta des instruments de torture, on dressa un échafaud. Une espèce de tribunal s'y établit pour juger les partisans du prince; on leur donnait ensuite la question, et le bourreau les mettait à mort. Aucun détail de ces affreuses scènes n'échappait aux regards de leur seigneur, dont la fenêtre était tournée vers la place. Quand il fut libre, après trois mois de captivité, il dépouilla les séditieux de leurs priviléges commerciaux. Anvers plus tranquille et plus soumise se développait alors rapidement : la commune brugeoise, poussée par cette jalousie qui forme un des caractères de la nation, avait en 1483 défendu aux marchands de s'y rendre. Maximilien lui conféra tous les avantages que perdait sa rivale. Plusieurs négociants vinrent s'y fixer. En 1511, les Portugais suivirent cet exemple et déterminèrent la ruine de Bruges : c'était la nation la plus riche, la plus active, parmi celles qui trafiquaient dans les Pays-Bas. Elle avait aux Indes de puissants comptoirs et en Europe le monopole des produits orientaux. Des flottes de vingt, de vingt-cinq navires quittaient le port de Lisbonne pour celui de l'Écluse. Les compatriotes de Gama entrainèrent les Italiens, puis les mar-

Digitized by Google

chands des villes hanséatiques (1). Bruges tomba peu à peu dans un langueur dont elle n'est jamais sortie, dont elle ne sortira probablement jamais. Le silence habite ses rues désertes, la pauvreté frissonne et jeûne sous le toit de ses maisons gothiques. Plus d'étrangers, plus de fêtes, plus d'ivresse : dès que la nuit tombe, vous diriez une ville morte. Formidable expiation d'une arrogance depuis longtemps dissipée!

Les beaux-arts, cette image de la vie réelle, pâlirent comme la fortune de la cité. L'école de Bruges alla dépérissant : deux ou trois hommes rappelèrent sa gloire antérieure pendant le seizième siècle; ils demeurèrent fidèles au style des Van Eyck et en prolongèrent l'existence jusqu'à l'avénement de Rubens. Mais ils ne marchèrent pas en première ligne dans le chœur triomphal des peintres néerlandais. L'Italie rayonnait alors d'une vive splendeur, qui éblouissait tous les yeux; de nouvelles tendances se produisaient au jour, le foyer du beau se déplaça. Mainte ville emprunta un peu de flamme à l'école brugeoise pour allumer, pour échauffer son âtre encore ténébreux; l'inspiration et le génie se dispersèrent. Mais on ne put s'affranchir, comme on le voulait, de la domination des Van Eyck; leur pensée profonde avait si bien plongé dans les lois intimes de l'art septentrional, qu'on lutta au moins cent années contre eux avant d'échapper à leur manière. Le sei-

(1) Beaucourt de Noortvelde : *Geschiedenis van den Brugschen Koophandel.* — Meyer : *Annales Flandriæ.* — Altmeyer : *des Causes de la décadence du comptoir hanséatique de Bruges.*

Digitized by Google

zième siècle entier fut rempli par ce combat; l'influence des Italiens et celle des traditions locales se balancèrent mutuellement : le soleil du Midi et les brillantes lunes du Nord semblaient éclairer à la fois les tableaux. Hors du pays, en Allemagne, l'empire des Van Eyck ne fut point ébranlé : tous les artistes reconnurent leur suprématie jusqu'à la guerre de Trente ans; Frédéric Herlin, Israël de Meckenen, Martin Schœn, Wohlgemuth, Albert Dürer, Lucas Cranach, Altdorfer, Holbein lui-même sont les vassaux intellectuels de nos deux grands peintres. Ils firent encore des miracles après leur mort; on peut dire que leur âme vivait dans leurs productions magiques, enchaînée par une espèce de talisman, et quiconque se mettait en relation avec elle était sûr d'être sauvé.

Quoique nous ayons souvent employé le terme d'*école brugeoise* pour éviter les périphrases et parce que l'expression est depuis longtemps consacrée, en terminant cette longue étude, nous devons restituer à chaque ville des Pays-Bas sa part proportionnelle dans le grand travail qui a tiré du chaos la peinture flamande. Liége, Ypres, Bruxelles, Tournay, Gand, Louvain, Harlem, Douai, Valenciennes y ont presque autant contribué que la métropole commerciale de la Belgique. Ce ne fut point une élaboration particulière, une végétation locale, circonscrite au sol d'une province, mais une création nationale, où le génie du peuple néerlandais entra en floraison pour la première fois. La chute de Bruges, néanmoins, entraîna celle du vieux style.

Jetons maintenant un regard d'ensemble sur cette

Digitized by Google

magnifique époque, et résumons les principaux caractères de ses œuvres.

Les amateurs, les critiques même, qui ne sont pas habitués aux tableaux de l'école fondée par les Van Eyck, les considèrent avec plus d'étonnement que de plaisir. Leur aspect diffère trop de celui qu'offrent les toiles modernes. A ces juges prévenus, les contours semblent durs, les mouvements raides, le travail minutieux : dans la naïveté de l'expression, dans le calme des têtes, dans la surface luisante, émaillée de la couleur, ils voient autant de défauts. Ceux qui ont beaucoup étudié les peintres flamands du quinzième siècle sont tentés, au contraire, de préférer leur méthode. Si, par inexpérience, elle demeure, à certains égards, au dessous de la nature, elle en trace sous d'autres rapports une image plus fidèle. Sur les peintures de Bruges on n'admire pas sans doute ces grands airs de tête, ces poses hardies, ces gestes libres et vivants, qui font honneur aux écoles modernes. On y regrette parfois la souplesse des lignes, la largeur de la touche, la délicatesse des transitions, la moelleuse harmonie de l'ensemble. Mais combien d'avantages précieux rachètent ces juveniles imperfections ! La manière, moins savante, est plus dépouillée d'artifices. Le talent de l'observation, la justesse de l'exécution y dominent. Les portraits, par exemple, n'ont point ces attitudes fières ou gracieuses que Van Dyck, Lély, Vélasquez et Titien donnaient à leurs modèles en copiant : l'invention de l'homme s'y fait moins sentir. On y remarque d'autant plus les caractères de la vérité. Les poses nous retracent le maintien même qu'avaient

Digitized by Google

les personnages, leur port habituel, leurs gestes favoris. C'est le prince, le bourgeois, le moine, le chevalier, la gentille dame, la fille du marchand, tels qu'on les voyait au quinzième siècle. Les moindres particularités de leur figure sont rendues avec un soin prodigieux et un bonheur extrême. Il semble qu'on les a connus ou qu'on fait leur connaissance. Ne va-t-on point leur parler, s'asseoir à table près d'eux, écouter la douce légende de leur vie tranquille, l'éloge de Philippe le Bon, ou le dernier épisode de la chronique locale? La patiente exécution de leur chevelure, de leur barbe, de leur costume, des meubles, des draperies, des autres accessoires leur communique un air surprenant de réalité. Le même caractère distingue les personnages fictifs des scènes religieuses. Ils sont vivants, quoique imaginaires, et l'on pourrait presque leur attribuer une position sociale, d'après leur physionomie ou l'attitude de leur corps.

Un mérite analogue signale la reproduction des objets inanimés. Cette chambre avec ses volets garnis de clous, avec ses vitres nombreuses aux châssis de métal, ses bancs le long des murs, ses coussins rouges sur les bancs, les poutrelles peintes du plafond, le lit protégé par ses courtines, le dressoir, les plats, les aiguières, et que sais-je encore? ne vous semble-t-il pas que vous y entrez, comme un fidèle sujet des ducs de Bourgogne, que vous allez prendre place dans ce *faudesteuil*, regarder par cette fenêtre ouverte, feuilleter ce livre à miniatures que porte un pupitre sculpté? Les monuments pieux sont si exactement figurés, que pas une moulure n'y manque, pas

Digitized by Google

un dessin de vitrail, pas un rayon de lumière, pas un effet de perspective ou de pénombre. Un peu plus, et on croirait y marcher, on croirait entendre le bruit de ses pas sur les dalles et leur écho sous les voûtes du monument désert. Allons, curieux, arrête-toi : ton indiscrétion va troubler cette jeune fille en prière, là-bas, dans une chapelle écartée, devant la statue de la Vierge ou devant une sainte qui lui apparaît. Les bois, les prés, les ruisseaux, les jardins, les éminences incultes, les vallées fertiles ont le même charme de vérité : l'eau coule entre les bords des rivières, les fontaines jaillissent, une ombre solennelle dort sous les rameaux des pins, le gazon pousse, des fleurs en brodent le vert tapis, une bleuâtre fumée couronne les chaumières; on dirait qu'un parfum s'exhale des moissons, des fermes, des enclos, des pâturages, des étangs immobiles et des forêts silencieuses.

La poésie, on le devine, n'est point absente de ce monde reproduit par le pinceau. L'homme qui croit imaginer mieux que la nature se trompe presque toujours. Elle possède d'inépuisables ressources, elle invente des combinaisons sans fin. La vie renferme en elle-même un prestige qui manque le plus souvent aux créations de l'esprit, aux chimères de la pensée. Mieux vaudrait, en général, copier le modèle vivant, mais le copier avec soin, avec finesse et intelligence. C'est ce qu'a fait l'école de Bruges : elle a transporté sur ses panneaux la forme originale, les traits nettement accusés, les nuances infinies que la nature emploie pour caractériser ses productions; elle a su rendre les types variés de l'espèce humaine, les

Digitized by Google

aspects les plus frappants de l'univers. Sans doute elle ne choisit pas toujours bien les modèles de ses personnages; venue au monde chez une race prosaïque ou, pour mieux dire, chez un peuple qui unit un sentiment très vif de la réalité à une imagination puissante, elle subissait l'influence de son origine, elle devait infailliblement présenter un côté vulgaire. Mais souvent aussi elle monte plus haut qu'elle n'en avait l'intention : dans ses efforts pour atteindre la vérité, elle la dépasse et conquiert la beauté.

Par lui-même, d'ailleurs, le génie pittoresque eût amené ce résultat. Quand un homme de talent manie le pinceau, il produit sans le vouloir des effets heureux, trouve d'agréables combinaisons, étonne, charme, intéresse. Parmi les couleurs, les peintres primitifs des Pays-Bas choisissaient les plus attrayantes; parmi les étoffes, les plus somptueuses, les plus riches, les plus douces à l'œil; parmi les rayons, les plus chauds, les plus suaves, les plus dorés; parmi les productions de la nature et les œuvres de l'industrie, celles que distinguent des qualités supérieures. Le monde que nous ouvrent les anciens artistes flamands n'est pas, tant s'en faut, un monde trivial et grossier; le peintre l'a modifié volontairement et à son insu; il en a fait, dans une certaine mesure, un domaine poétique, où l'idéal a touché les objets de sa baguette d'or, pour leur communiquer un prestige insolite.

Dans les tableaux de l'école brugeoise règne d'ailleurs un charme intellectuel et moral, qui lui appartient en propre. Les sentiments les plus doux, les idées les plus pacifiques, les impressions les plus

Digitized by Google

calmes, les tendances les plus pures sont la source toujours diaphane où elle puise. Les mauvais penchants, l'égoïsme, l'envie, la haine, la cruauté, l'ambition, l'avarice, le libertinage semblent ne point exister pour elle. La tendresse, la bienveillance, la modération, la pitié, le recueillement, toutes les affections et toutes les vertus forment son invariable cortége. Elle en saisit, elle en retrace les moindres nuances. On dirait une troupe de vierges chrétiennes qui, des fleurs sur le front et des fleurs dans les mains, passent devant nos yeux, comme les saintes de l'*Agneau mystique*. Une aimable naïveté ajoute à la grâce de leur physionomie. Le peintre et ses personnages ont la fraîcheur juvénile de l'adolescence; nulle prétention, nulle dissimulation; rien n'altère la simplicité de leur cœur. Aussi l'artiste ne pouvait-il exprimer les passions farouches et sanguinaires : il donnait aux tyrans, aux persécuteurs, aux bourreaux, des figures tranquilles, charitables, ingénues, qui contrastent de la manière la plus décidée avec leur rôle. Comme leurs mauvaises actions les embarrassent! Quelle honte ils en éprouvent! Comme ils aimeraient bien mieux qu'on leur eût assigné une autre tâche! Ils ont beau faire, ils ne peuvent être méchants, et s'ils n'employaient tous leurs efforts à se contraindre, ils verseraient des larmes sur les maux de leurs victimes. La nature extérieure a le même caractère inoffensif, la même tranquillité, la même bonhomie, pour ainsi dire. Jamais un nuage ne ternit le ciel dans les tabeaux flamands du quinzième siècle, jamais une feuille ne manque aux arbres, jamais, sauf de très rares exceptions, une

Digitized by Google

tempête ne trouble l'air, jamais un flocon de neige n'attriste la campagne. Sous ces froides latitudes où tourbillonnent les vents du nord, l'école de Bruges a supprimé l'hiver.

Ses tableaux font donc éprouver au spectateur une action calme et douce, comme celle de la nature pendant les beaux jours. Devant ces figures sereines, devant ces lumineuses perspectives et cet azur sans tache, devant ces intérieurs qui portent à la rêverie et ces paisibles scènes, on oublie le mal, les inimitiés, la colère, la perfidie, l'orgueil, le mensonge, la débauche, les sentiments odieux et les passions funestes. On vit quelque temps par l'imagination dans un poétique univers, où l'on aimerait à vivre en réalité, si le sort ne nous avait exclus d'un pareil Éden. Les vieux artistes des Pays-Bas, qui nous le font entrevoir, qui nous bercent de gracieuses chimères, donnent ainsi une preuve de force, en même temps que de noblesse morale, de goût et de pureté. Le génie seul peut créer un monde à son image, nous envelopper d'illusions. La première école flamande possède un patrimoine que nulle autre ne lui dispute, qu'elle parcourt en tressant des fleurs, comme une jeune fille aux yeux caressants, timides et inspirés.

Mais d'où peuvent lui être venus le sentiment naïf, l'aimable douceur, la foi dans le bien, l'ignorance du mal, l'éternelle paix qui se sont réfléchis du cœur de l'artiste dans ses ouvrages? Le quinzième siècle n'a pas joui d'un grand repos : il fut troublé par des schismes, des rivalités et des guerres, qui le cèdent peu aux violentes agitations du seizième. La lutte

Digitized by Google

mortelle entre la maison de Bourgogne et la maison de France, les terribles combats des Hussites, où périrent cinq cent mille hommes, les sanglants démêlés des Suisses avec Charles le Téméraire, avec les Habsbourgs et les chevaliers déprédateurs embusqués sur les rocs des Alpes, donnent une idée du reste, exhalent une odeur de carnage très peu favorable aux émotions douces et intimes. Il s'en fallait bien que les mœurs fussent irréprochables, les caractères dociles et humbles, la dévotion intelligente et affectueuse. L'histoire contemporaine n'offre donc pas les éléments que les Van Eyck et leur école ont mis en œuvre. Ces flots limpides coulaient vers eux d'une autre source. On ne peut méconnaître dans leurs tableaux une poétique interprétation de l'Évangile, auquel les faibles et les petits restaient fidèles, pendant que la noblesse et le clergé suivaient une autre morale, préféraient des maximes plus mondaines. Les conceptions mystiques et rêveuses de Jean van Ruysbroeck, des Frères de la vie commune, le doux esprit de l'*Imitation*, née à cette époque, les éclairent aussi d'un charmant reflet. Associés par l'opinion et la coutume aux gens de métier, les artistes n'avaient pas conçu les idées ambitieuses, le goût du luxe et des plaisirs, l'admiration outrée d'eux-mêmes, qui leur ont donné depuis lors les vices des classes opulentes. Ils travaillaient pour gagner leur pain, pour nourrir leur famille, pour occuper leur intelligence de la manière la plus conforme à sa nature. Ils avaient embrassé une profession, et ils la cultivaient sans jactance, se rendant à peine compte de leur enthousiasme, de leurs joies spirituelles,

Digitized by Google

d'autant plus vives qu'elles étaient plus pures. L'infériorité sociale, où les maintenait la distinction des rangs, leur inspirait de la modestie, du calme, de la résignation, éloignait d'eux toutes ces pensées inquiètes et moroses, qui affaiblissent le talent comme elles troublent la vie. A quelque chose malheur est bon, dit le proverbe. C'est ainsi que, même en fréquentant la cour, ils ont pu s'isoler au milieu de leur époque, ne subir aucune influence mauvaise et s'entourer d'une lumineuse atmosphère. On eût dit des anges du Seigneur marchant dans les ténèbres. La force même de leur génie les préservait, à la manière des talismans, et leur œuvre nous apparaît comme un songe gracieux, comme une échappée de vue dans les bocages d'un jardin enchanté.

Œuvres de d'Erasme

1. Le Sauveur sur la croix, tableau perdu.
2. Attribution : un Moine debout, tenant de ses deux mains un livre fermé. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne. *Raccolta di disegni : Scuola fiaminga*, t. 1.

Œuvres de Corneille Enghelbert

1. Retable dont le milieu représente le Messie entre les deux larrons; l'aile gauche, le Sacrifice d'Abraham; l'aile droite, le Serpent d'airain. Au dessous une prédelle ou panneau longitudinal offre aux yeux Adam couché, dont le corps donne nais-

Digitized by Google

sance à l'arbre de la nouvelle vie ou arbre de Jessé. A Leyde, dans l'hôtel de ville. Ou le triptyque a été repeint, ou ce n'est pas un original.

2. Marie avec son fils, auquel un ange offre des cerises. Dans la galerie impériale de Vienne. Attribution. Ce tableau porte pour monogramme trois croix réunies.

3. Le Sauveur sur la croix, tableau que possédait jadis M. Quédeville. Attribution. J'ignore ce que cette œuvre excellente est devenue.

4. Triptyque dont l'aile gauche représente le Sauveur sur la croix, le panneau central le Christ descendu de l'instrument funèbre, l'aile droite la Résurrection. A Paris, chez M. Ambroise Firmin Didot. Attribution.

5. La Descente de croix, autour de laquelle six médaillons représentaient six douleurs de la Vierge. Tableau perdu. Autrefois à Leyde, dans l'hôtel de ville.

6. L'Adoration des Mages, tableau peint à la détrempe, qui ornait autrefois l'hôtel de ville, à Leyde.

7. Le Sauveur descendu de croix, fausse attribution. Dans la chapelle Saint-Maurice, à Nuremberg. Le tableau est de Thierry Bouts le fils.

8. L'Agneau mystique ouvrant le livre fermé de sept sceaux, devant le trône de Dieu. Tableau perdu, qui ornait autrefois l'église Saint-Pierre, à Leyde.

9. Le Sauveur mis en croix, tableau insignifiant, attribution toute gratuite. Dans la galerie de Munich, nº 91.

10. Jésus sur la croix; près de lui on voit les

Digitized by Google

témoins ordinaires de sa mort et les donateurs agenouillés. Dans l'Académie des beaux-arts, à Venise. Attribution sans motifs.

11. Diptyque dont les panneaux sont peints sur les deux faces. L'un de ces panneaux représente d'un côté saint Liénart ou Léonard délivrant des prisonniers; de l'autre, saint George, debout, armé de toutes pièces et portant sa bannière. Le second morceau figure d'un côté la translation du corps de saint Hubert; de l'autre, le saint vivant, costumé en évêque et tenant à la main un cornet de chasse. Fausse attribution. Musée d'Anvers, nos 51, 52, 53 et 54.

Digitized by Google

Digitized by Google

LIVRE TROISIÈME

ÉCOLES DU SEIZIÈME SIÈCLE

Il faut que les peuples, comme les individus, soient heureux. Le malheur est semblable à la flamme dans laquelle chantent les captifs indiens ; il étouffe bientôt l'harmonie douloureuse qu'il a fait naître. Le bonheur, soleil du monde moral, anime, égaie, embellit tout de sa lumière : c'est à ses rayons que s'allume le génie.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE PREMIER

LES PAYS-BAS AU COMMENCEMENT DU SEIZIÈME SIÈCLE

Naissance de Charles-Quint dans la ville de Gand. — Prospérité d'Anvers, de Malines et de Bruxelles. — L'industrie et le négoce se concentrent peu à peu sur les bords de l'Escaut. — Activité des manufactures, immense commerce. — Fondation d'une compagnie de Saint-Luc. — Charte qui la constitue. — Ses règlements et ses privilèges. — Professions diverses qui s'y groupent. — Plusieurs chambres de rhétorique se fondent avec elle. — Représentations théâtrales données par la société. — Concours, fêtes somptueuses. — Absence de talents indigènes pendant le quinzième siècle.

Le 25 février de l'année 1500, il y avait fête au palais nommé *la Cour du Prince*, dans la commune gantoise. Le son des violes, des hautbois et des sacquebutes agitait les vitraux de la grande salle, couronnée d'une charpente immense, profonde et compliquée, semblable à celles de l'Angleterre et à celle du bâtiment où se réunissent les États généraux en Hollande. Philippe le Beau et Jeanne de Castille animaient de leur présence le gala qu'ils donnaient : la

Digitized by Google

princesse était grosse et voisine de ses couches, mais somptueusement parée. Tandis que la foule se réjouissait, elle quitta la pièce sans être suivie et gagna une tourelle, qui donnait sur les fossés pleins d'eau : là, dans le coin d'une chambre plus grande, se trouvait un endroit destiné à de secrets usages. L'archiduchesse y fut prise du mal d'enfant. Les dames ne la voyant pas revenir, la cherchèrent, la secoururent et l'aidèrent à mettre au jour un monarque. Le prince qui naissait d'une manière si étrange, si soudaine, était le fameux Charles-Quint (1).

La ville déploya une pompe extraordinaire pour célébrer cet événement : le sort de la Belgique, menacée des plus grandes catastrophes par la violence de Charles le Téméraire et par la mort précoce de sa fille, semblait se raffermir et donner de nouvelles espérances. Sous la main énergique d'un homme, les Pays-Bas pourraient continuer à vivre unis et indépendants des nations voisines : la Néerlande était comme un arbre que la hache a blessé, mais qui ferme sa blessure et se pavoise de fleurs. Depuis lors elle a toujours été fière d'avoir vu naître le prince le plus puissant et le plus habile du seizième siècle. Son attente fut tristement déjouée : la grandeur que Charles-Quint dut aux circonstances et à la nature devint pour elle une source de malheurs. Elle fut un des anneaux de cette chaîne odieuse par laquelle le destin entraîna la nation vers l'abîme, comme le diable, sur le portail de nos vieilles églises, tire les damnés vers l'enfer.

(1) En 1835, la tourelle existait encore.

Digitized by Google

Mais ces fâcheuses conséquences ne se produisirent que plus tard, sous l'opiniâtre Philippe II et sous la domination autrichienne. Tant que l'empereur vécut, les Pays-Bas conservèrent leur opulence, leur industrie, leur commerce et leurs beaux-arts. Une abondante génération de peintres fameux illustra son règne; la gloire continua de briller sur les campagnes flamandes, en attendant l'orage qui devait bientôt les envelopper de ses ombres.

On a vu, à la fin de notre deuxième livre, que le commerce des Pays-Bas se déplaçait alors et quittait la ville de Bruges pour la ville mieux située d'Anvers. Nous avons indiqué les principales causes de ce changement: d'autres causes vinrent les seconder. le bras de mer, appelé le *Zwyn*, qui mettait en communication le port de l'Écluse avec l'océan Atlantique, ce chenal s'ensablait tous les jours et rendait l'approche des navires difficile. Rien au contraire ne gênait leur marche sur le cours large et profond de l'Escaut : d'abondantes marées les poussaient dans le détroits de la Zélande et les conduisaient à l'admirable port d'Anvers, où des flottes stationnaient et manœuvraient sans peine. Quiconque a examiné, par un beau jour, ce havre spacieux, ne s'étonnera point du charme qu'y trouvaient les négociants; la vue se promène sur cette nappe d'eau comme sur une baie maritime; en amont, le fleuve paraît immense et vous fait éprouver la sensation de l'infini. Au nord, les détours de l'onde ne permettent pas au regard de la suivre longtemps; mais un autre effet se produit, effet bizarre et magique; les vaisseaux qui cheminent, voiles déployées, au dessus des terres

Digitized by Google

basses nommées les polders, semblent flotter au milieu de la brume, ainsi que des nefs aériennes. Lorsque le soleil se couche, en face d'Anvers, derrière les maisons de la Tête-de-Flandre (1) et qu'il dore les vagues de l'Escaut, on a devant soi un des plus beaux spectacles du monde. Aussi les envoyés de Bruges à la diète hanséatique se plaignaient-ils toujours de ce que les marchands préféraient Anvers (2). La rudesse inhospitalière des Flamands n'avait pas d'ailleurs respecté les étrangers; on avait pris, pendu, chassé des Hanséates; les autres déclaraient que leur position n'était plus tenable (3). On avait aussi frappé de contributions trop fortes le vin et la bière qu'ils débitaient. De 1525 à 1530, la translation du comptoir fut opérée. Les Osterlings (4) bâtirent dans leur nouvelle résidence le magnifique palais que l'on voit encore.

La population s'accrut avec rapidité ; au milieu du siècle, elle montait à deux cent mille habitants. On entoura la ville de murs plus solides, en 1542; le nombre des maisons fut alors augmenté de trois mille. Elle devint, pour ainsi dire, la capitale du monde; on y parlait toutes les langues, on y voyait des hommes de toutes les nations. Les Espagnols seuls comptaient trois cents familles, la plupart

(1) Espèce de faubourg d'Anvers, très peu étendu : c'est la seule partie de la ville située sur la rive gauche.

(2) *Des Causes de la décadence du comptoir hanséatique de Bruges et de sa translation à Anvers, au seizième siècle*, par M. Altmeyer.

(3) *Opere citato*, pag. 8.

(4) Nom que l'on donnait aux Hanséates.

Digitized by Google

riches et puissantes. La compagnie des marchands d'Angleterre y occupait 20,000 personnes et 30,000 dans le reste des Pays-Bas. Il fallut construire une Bourse, pour que les négociants pussent se réunir et traiter à l'abri du mauvais temps : ce fut là seconde qu'on éleva en Europe. Bruges possédait la plus ancienne. Des flottes entières remontaient l'Escaut, apportant des trésors; les navires étaient si nombreux qu'ils attendaient fréquemment un mois avant de trouver place le long des quais, et de pouvoir décharger leurs opulentes cargaisons. Vers 1550, il n'était pas rare que l'on en vît sur le fleuve deux mille cinq cents à la fois. La vente et l'achat des denrées employaient, année commune, trois milliards cinq cent cinquante-sept millions sept cent cinquante mille francs (1); c'était près de dix millions par jour. On eût dit que la mer ne suffisait point pour transporter tant d'hommes et de richesses. Les vaisseaux de Gênes et de Venise n'étant point assez nombreux au gré des trafiquants méridionaux, ceux-ci prenaient en désespoir de cause la voie de terre. Les Italiens achetaient une foule de marchandises et les dirigeaient sur la première ville. On avait si bien calculé les taxes, droits, péages et frais de route, que l'on savait au juste ce que devait coûter la charge d'une bête de somme (2). La foire aux chevaux et la foire aux cuirs amenaient de très loin des seigneurs, des maquignons, des hommes d'armes et

(1) 1,662,500,000 florins. *Guichardin.* — *Le Mayeur.*

(2) Balducci : *Pratica della mercatura;* — Denina : *Révolutions d'Italie.*

Digitized by Google

tous les gens de labeur qui se servent des peaux tannées (1).

Anvers d'ailleurs n'était pas un simple entrepôt, un réservoir où affluaient les productions du monde; c'était aussi un atelier immense où les matières les plus diverses changeaient de forme. Là se construisaient des vaisseaux de toute espèce; là se déroulaient sous la main de l'ouvrier des tapis magnifiques, des broderies éclatantes, des lieues de toile, de drap, de futaine, de velours, de satin et de damas. On fabriquait des armes, des munitions de guerre, de la verrerie; on affinait les métaux, la cire et le sucre. Les étrangers admiraient le talent et les boutiques des orfévres, des lapidaires. La mercerie et la passementerie d'or, d'argent, de soie, de fil et de laine occupaient un grand nombre de bras. Les étoffes de soie noire l'emportaient sur celles que l'on tissait ailleurs. On trouvait chez les débitants mille inventions curieuses et élégantes, qui surprenaient même les hommes du Midi. La ville achetait, tous les ans, quarante mille tonneaux de vin du Rhin de la plus grande dimension, qui coûtaient un million et demi d'écus d'or, et quarante mille tonneaux de vin de France, qui coûtaient un million d'écus d'or seulement. Rien qu'en draps de soie, or et argent filés, camelots, gros grains et autres étoffes semblables, soies prêtes et soies brutes, les Italiens lui vendaient pour six millions d'écus d'or (2). Son commerce

(1) Guichardin.

(2) Ces six millions d'écus d'or valaient plus de trente-six millions de francs, débit énorme, puisque la France, de nos jours, ne vend à

Digitized by Google

avec l'Angleterre s'élevait à une somme double. Le luxe était devenu prodigieux. C'était à qui porterait les plus beaux costumes; on ne voyait que noces, danses et festins; on n'entendait que musique, chansons et bruits de réjouissance. L'intérieur des logis était décoré avec une pompe royale. Aucun trait ne donne une plus haute idée des Pays-Bas à cette époque, de leur industrie et de leur faste, que l'étonnement de Guichardin. Lui, qui arrivait de l'ingénieuse et somptueuse Italie, laisse échapper des exclamations continuelles : son livre intéresse encore moins par les faits qu'il rapporte que par l'accent de l'auteur.

Tout semblait concourir à cette merveilleuse prospérité. La fin du quinzième siècle et le début du seizième avaient troublé le commerce de Venise : la république s'était laissé entraîner dans des guerres, qui avaient diminué sa force, son opulence, gêné ses relations et ses fabriques. L'expédition de Vasco de Gama, l'établissement des Portugais dans les Indes lui furent encore plus funestes; on allait précédemment chercher les épiceries, les drogues, les denrées du Levant par la mer Rouge; on les transportait à Barut et Alexandrie, d'où elles arrivaient à Venise, qui en fournissait l'Italie, l'Allemagne, la France et les autres pays chrétiens. Elles firent désormais le tour de l'Afrique et passèrent du Portugal dans les Pays-Bas. On était si peu accoutumé à leur voir prendre cette route qu'on les crut d'abord fausses et

l'Angleterre que pour vingt-six millions de soieries, en comptant celles que l'on introduit par contrebande.

Digitized by Google

imitées (1). La découverte de l'Amérique augmentait l'importance des villes maritimes situées sur l'Océan et diminuait celles des villes qui regardent la Méditerrannée. Les persécutions religieuses dont l'Allemagne, la France, et l'Angleterre furent le théâtre amenèrent au sein des Pays-Bas un grand nombre de protestants. Leur splendeur attirait en outre une foule de curieux : ils venaient l'escarcelle garnie et partaient dépouillés, sort infaillible de tous les voyageurs. On sait qu'un marchand d'Anvers, Jean Daens, fournit lui seul à Charles-Quint l'argent qu'il demandait pour assiéger Tunis et qu'il ne pouvait se procurer; le monarque ayant ensuite accepté un repas dans sa maison, il brûla devant lui les billets, disant qu'il était trop payé par un tel honneur. L'imprimerie de Plantin, alors la première du monde, employait une foule de manœuvres, dépensait tous les jours 300 florins de l'époque « chose sans mentir noble et royale, » dit Guichardin, et tournait les regards des savants du côté de la Belgique, en augmentant sa célébrité.

Malines n'était pas déchue de sa haute fortune, depuis le siècle antérieur. Elle tissait les draps les plus fins du pays; la richesse de ses drapiers était même devenue si grande qu'elle les avait remplis d'orgueil; ils se mutinèrent et voulurent insolemment dominer la ville. On courut aux armes, une lutte s'engagea, et ils succombèrent : on restreignit, pour les punir, leurs franchises, dignités et priviléges. Leur opulence diminua, et par suite leur

(1) Guichardin.

Digitized by Google

nombre ; mais ils restèrent néanmoins les bourgeois les plus importants de la cité; après eux se plaçaient les corroyeurs : la Dylė, qui arrose Malines, s'y sépare en une multitude de bras, fort commodes pour les tanneurs et les teinturiers. Ils rendent la ville très pittoresque et présentent aux regards des tableaux tout faits. Leur courant limpide ou jaunâtre baigne tantôt de vieilles maisons gothiques, noires, chancelantes et vermoulues, tantôt de blanches demeures que soigne la propreté néerlandaise, tantôt d'anciennes murailles où croît la saxifrage, où s'épanouit le lierre bleu des ruines, tantôt l'enceinte d'un jardin qui laisse pendre sur l'onde la chevelure des saules pleureurs et les lourds rameaux des néfliers. On recherchait beaucoup les toiles, les tentures de Malines. « Ses fondeurs de cloches et de canons n'étaient pas moins célèbres (1) ». Les ducs de Bourgogne y avaient établi le dépôt général de leurs poudres et munitions. Charles le Téméraire affectionnait les habitants, de sorte qu'il leur avait octroyé de nombreuses faveurs. Le Grand Conseil, établi par le même prince, qui jugeait en appel toutes les causes des Pays-Bas, y siégeait depuis l'année 1503. Philippe le Beau y avait été élevé ; Marguerite d'Autriche lui donna la préférence sur les autres communes de la Belgique; elle en fit le séjour de la noblesse, et Charles-Quint y grandit sous sa tutelle. La régente aimait les arts et la littérature; la splendide église de Brou, ses élégies,

(1) Altmeyer : *Marguerite d'Autriche, sa vie, sa politique et sa cour*.

Digitized by Google

chants et couplets le témoignent assez. Elle payait des pensions aux savants, rétribuait les musiciens, encourageait les peintres, sculpteurs et architectes. Sa demeure était des plus somptueuses : on y admirait de ces exquises tapisseries, faites de fils d'or et de soie, où était représentée l'histoire d'*assez grands personnages, comme Notre-Seigneur Jésus-Christ au mont des Oliviers*, priant Dieu son père et ensuite portant sa croix, pour recevoir mort et passion (1). Elle y donnait des fêtes brillantes, qui réunissaient la fleur des gentilshommes. La ville présentait à cette époque l'aspect le plus animé : « tantôt on y voyait un légat de pape ou un prince des Moscovites (2); tantôt on assistait à de pieuses processions parfumées d'encens et de fleurs, dans lesquelles les Frères pèlerins de Jérusalem promenaient l'âne, le sire âne de Notre-Seigneur, ou bien c'était l'ouverture des États généraux, ou la réception solennelle d'un docteur de Louvain (3). » Malines était fréquemment visitée par les princes d'Allemagne, auxquels, dans un intérêt bien entendu, les magistrats offraient de beaux cadeaux et de splendides festins ; l'hypocras, le malvoisie et le beaune y échauffaient les têtes, pendant que le peuple, riche de son travail et de l'or qu'apportaient les étrangers, humait des flots de cervoise, chantant et dansant au fond de ses grasses tavernes (4).

(1) Registre de la chambre des comptes, n° 1798, fol. IJ[c] XVIII.

(2) *Archives du conseil d'État et de l'Audience*, registre 67, fol. 529.

(3) *Marguerite d'Autriche, sa vie, sa politique et sa cour*, par M. Altmeyer. — Azevedo, *Chronique de Malines*.

(4) Altmeyer et Azevedo.

Digitized by Google

Bruxelles se développait de jour en jour, et semblait prophétiser sa grandeur à venir. Déjà, dans le siècle antérieur, elle avait construit son magnifique hôtel de ville, surmonté de cette tour purement dessinée, qui égale les plus belles flèches des cathédrales. Sa place, entourée de maisons bâties par les corps de métiers, remplissait les voyageurs d'admiration. Il y avait cinquante-deux jurandes ; mais les plus fameux de ces artisans étaient les tapissiers, qui exécutaient des pièces de haute-lisse en fils de soie, d'or et d'argent, avec une adresse merveilleuse, et les armuriers, qui confectionnaient des heaumes, des cuirasses, des panoplies si bien trempés, qu'ils *résistaient à la furie de l'arquebuse*. Elle vit naître, en 1506, la sœur de Charles-Quint, l'épouse future du roi de Hongrie. C'était la résidence bien-aimée de l'empereur : les bourgeois l'avaient fidèlement secondé en 1521, au siége de Tournay. Le château ducal, environné d'un beau parc, baigné de grandes pièces d'eau, lui plaisait singulièrement; les tentures d'or, d'argent, de velours, de satin cramoisi, la riche vaisselle de métaux précieux, qui paraient l'intérieur, en faisaient un séjour magnifique. Les tapisseries offraient aux spectateurs, ici une chasse, là un paysage où broutaient des animaux, plus loin l'histoire de Persée, une histoire indienne avec éléphants et giraffes, les aventures de Pâris, la destruction de Troie et la biographie de Noé (1). Les Bruxellois possédaient beaucoup de terres et

(1) *Archives du conseil d'État et de l'Audience*, registre 69. — Altmeyer : *Marguerite d'Autriche*.

Digitized by Google

d'immeubles; après la mort de Charles, leur commune devint le siége du gouvernement.

Les autres villes de la Néerlande participaient à cette abondance de biens : Lille, Tournai, Gand, Ypres, Audenarde, Liége s'enrichissaient par le travail, le négoce et le luxe général, qui, faisant circuler rapidement les fonds, semblaient en accroître la masse; de sorte que l'opulence universelle était elle-même une cause de prospérité. Soyez heureux, tout vous réussit, parce que vous êtes placé de manière à ce que tout vous réussisse : un malheur, au contraire, ne vient jamais seul, dit le proverbe; c'est justement, en effet, parce que vous vous trouvez dans des circonstances fâcheuses, que vous ne pouvez ni diriger ni mettre à profit les événements.

Les beaux-arts se développaient en même temps que la fortune publique. Depuis l'année 1382, Anvers possédait une ghilde ou corporation d'artistes, placée sous le patronage de saint Luc. Les archives de la ville renferment l'acte de fondation, qui l'a constituée d'une manière officielle. En voici le début :

« A tous ceux qui les présentes verront, ou entendront lire, Jean van Ymmerseele, chevalier, écoutète (1), et nous, échevins et conseillers de la ville d'Anvers, salut et connaissance de la vérité, à savoir que les compagnons orfévres, peintres verriers, brodeurs, sculpteurs en bois et fondeurs d'argent, domiciliés dans la commune, sont venus nous trouver et nous annoncer qu'ils avaient résolu en commun de fonder

(1) Espèce de bailli ou de magistrat suprême, exerçant d'autres fonctions que le bourgmestre.

Digitized by Google

une jurande, nous exposant d'ailleurs que toutes les choses nécessaires à une pareille institution leur occasionneraient une grande dépense, et nous ont prié de leur assigner des règlements et ordonnances pour constituer et diriger la ghilde, afin qu'ils pussent faire leurs achats, prendre leurs mesures, se mettre en état de servir leur gracieux seigneur et sa femme, le duc et la duchesse de Bourgogne, ainsi que la ville d'Anvers. Nous déclarons donc vouloir satisfaire ces braves gens, et nous avons, en conséquence, organisé leur corporation par les statuts et prescriptions qui suivent, etc. (1). »

Un nouveau décret municipal consolida la maîtrise en 1442. Elle avait elle-même sollicité sa confirmation et des règlements additionnels. Le texte fera savoir à quelle occasion :

« Nous, Jean van der Brugghen, chevalier, seigneur de Blaesvelt, écoutète d'Anvers et margrave du Rhin, le bourgméstre, les échevins et conseillers de la ville d'Anvers, savoir faisons à un chacun que les honnêtes bourgeois composant la société réunie des peintres, sculpteurs en bois, tailleurs de pierre, verriers, enlumineurs, imprimeurs et autres membres de la corporation de Saint-Luc, nous ayant exposé que les marguilliers de Notre-Dame leur ont octroyé dans ladite église une chapelle qu'ils ont richement ornée en l'honneur de Dieu et de saint Luc, et qu'ils souhaitent l'embellir encore, mais sont arrêtés par

(1) Le reste de l'acte, en flamand, se trouve dans le livre intitulé *Jaerboek der vermaerde en kunstryke Gilde van Sint-Lucas* (Anvers, 1855, pag. 4).

Digitized by Google

la crainte de voir leur compagnie dissoute, et sollicitent de nous certaines ordonnances et franchises, nous leur avons accordé, etc. (1). »

Vingt-quatre métiers différents, pour le moins, se trouvaient déjà réunis dans la corporation (2). Le même acte du 22 juillet 1442 rappelle que, depuis l'année 1414, elle a su mériter la bienveillance des magistrats. A cette époque toute primitive cependant, elle ne tenait pas encore de registres. Ce fut en 1453 seulement qu'un secrétaire, nommé Van Schille, fut choisi pour inscrire les francs-maîtres qui seraient reçus dans la ghilde, les élèves admis dans les ateliers, les chefs, princes, doyens et jurés élus, comme pour noter quelques incidents remarquables. L'année suivante, on commença à graver sur une pierre, que l'on voit encore au musée d'Anvers, les noms des principaux dignitaires. On élisait un nouveau chef et un nouveau doyen tous les ans; si celui-ci avait été un doyen d'âge, on verrait le même nom figurer sur la liste plusieurs années de suite, ce qui n'est pas. Il faut donc supposer que ce titre imposait certaines fonctions particulières. De temps en temps, on conférait la dignité de prince à de nobles personnages, qui, sans être artistes, pouvaient protéger la ghilde. Le précieux tableau fut continué sans interruption jusqu'en 1778. On tint régulièrement les livres de la société, sauf en 1541,

(1) La suite de l'acte, en flamand, se trouve dans le *Jaerboek* ou *Annuaire de la corporation de Saint-Luc*, pag. 7.

(2) *Geschiedkundige Aenteekeningen aengaende de Sint-Lucas gilde*, door J.-C.-E. baron van Ertborn.

Digitized by Google

1562, 1563, 1565 et 1566, jusqu'à l'époque de l'invasion française (1). Ils renferment de curieux détails que nous ne pouvons omettre.

En 1470, 1471 et 1472, la ghilde obtint de nouveaux priviléges, et la commune lui octroya d'importants revenus. Non seulement donc son existence se trouva hors d'atteinte, mais elle fut dès lors regardée comme une puissante corporation. Aussi, en 1480, la ghilde de la Giroflée, chambre de rhétorique qui avait choisi cette fleur pour emblème et avait pour devise : *Réunis par l'amitié* (UYT JONSTEN VERZAEMT), demanda-t-elle à en faire partie. On se garda bien de la repousser, car elle complétait la troupe. Un des plus grands plaisirs du temps consistait à former ce que nous appellerions des théâtres de société : un certain nombre d'individus, qui n'étaient pas acteurs de profession, se réunissaient pour débiter des pièces, ordinairement composées par l'un d'entre eux. Ils jouaient aussi des charades, déclamaient des poésies de leur invention, proposaient ou devinaient des énigmes, dessinaient sur de grands tableaux des rébus qu'il fallait expliquer. Tout cela était conçu dans un goût barbare. Certains membres traitèrent même plus tard des questions scientifiques, tantôt de vive voix, tantôt dans des mémoires. Quelques-uns de ces écrits nous sont demeurés : on y trouve parfois de l'érudition, mais indigeste et puérile, entassement de faits et de dates que nulle idée ne coordonne, ne vivifie, et dont le style baroque est dépourvu d'agré-

(1) L'éditeur Jules de Koninck les publie en ce moment par livraisons, canal au Fromage, nº 12.

Digitized by Google

ment (1). Deux autres chambres de rhétorique, celle du Souci d'abord, ayant pour devise : *Croissant en vertu*, puis celle de la Branche d'olivier, ayant pour emblème la colombe apportant à Noé un rameau vert, et pour légende : *Ecce gratia*, se réunirent par la suite à la jurande de Saint-Luc. On ne sait point quand fut incorporée la première, mais la seconde, fondée en 1500 par Joris de Formantel, fut aussitôt accueillie.

Les diverses maîtrises des Pays-Bas se convoquaient à de grandes fêtes, où elles luttaient soit d'intelligence, soit d'adresse, pour obtenir des vases d'or et d'argent offerts en prix. La *Chronique de Malines* rapporte qu'une sociéte de la ville, dite Société de la Vieille Arbalète, éclipsa les tireurs de quarante-deux autres villes, réunis à Tournai, dans l'année 1455. Ces corporations se multiplièrent tellement que la Belgique seule possédait, au seizième siècle, cinquante-neuf chambres de rhétorique, dont un bon nombre avaient été fondées pendant le quinzième, et dont la première, celle de Diest, remontait à l'année 1302 (2). En 1491, un membre de la confrérie de Saint-Luc, nommé Jean Casus, remporta le prix d'un grand tournoi littéraire tenu à Malines, auquel prirent également part plusieurs de ses collègues : la même année, les Anversois triomphèrent encore à Bruxelles dans une lutte semblable. En ces deux

(1) *Geschiedkundige Aenteekeningen*, etc., door Van Ertborn.—Cornelissen : *de l'Origine des Chambres de rhétorique. — Schets eener Geschiedenis der Rederyken*, door Kops.

(2) Grammaye : *Antiquités du Brabant.*

Digitized by Google

occasions, ils jouèrent une pièce ou, comme on disait alors, un *esbatement*. Les années 1492 et 1493 furent aussi pour eux des temps de victoires.

La confrérie de Saint-Luc se distinguait en outre dans les circonstances solennelles, comme les entrées des princes et l'installation des ducs de Brabant. Les divers métiers de la corporation avaient à cœur d'y montrer leur savoir-faire; les menuisiers dressaient des arcs de triomphe, des estrades; les tapissiers et marchands de custodes les ornaient de draperies; les sculpteurs en pierre et en bois les décoraient de statues, et les imagiers y traçaient rapidement de vives peintures. Par la suite, Rubens exécuta pour une fête analogue de véritables chefs-d'œuvre, que le burin nous a conservés (1). La première cérémonie de ce genre où figure la maîtrise de Saint-Luc, la première au moins dont ses archives fassent mention, fut l'entrée de l'empereur Frédéric, de son fils Maximilien, roi des Romains, et de Philippe le Beau, qui venait ceindre la couronne ducale du Brabant. Les membres de la ghilde jouèrent devant eux plusieurs pièces. Le texte d'une de ces ébauches nous est resté (2). Nous allons en donner une courte analyse, parce qu'on y voit percer, sous la forme littéraire, une des tendances de l'école anversoise.

Weirbracht, aubergiste, a épousé une jolie femme,

(1) L'entrée à Anvers du prince Ferdinand, frère de Philippe IV, et gouverneur des Pays-Bas, donna lieu à ces compositions, en 1635.

(2) Le papier, l'écriture et le style, comparés aux différents actes des archives, en fixent la date de l'année 1480 à l'année 1500. On peut donc supposer qu'elle fut du nombre des morceaux représentés devant les souverains. *Geschiedkundige Aenteekeningen*, pag. 10.

Digitized by Google

qui le rendrait heureux, si elle n'était pas toujours malade, ou ne feignait pas de l'être avec tant d'habileté, que le pauvre homme la plaint du fond de son cœur. Elle finit par lui persuader que le seul moyen de la guérir, c'est d'aller dans les Indes chercher une eau merveilleuse. Le mari trouve le voyage un peu long, mais la tendresse conjugale l'emporte sur tous les autres sentiments : Weirbracht se met en route. A peine sort-il de chez lui qu'il rencontre un marchand de poulets, la hotte au dos, et comme ils sont très intimes, l'aubergiste lui confie son chagrin. Le persécuteur de la volaille se prend à rire et lui assure que tout cela est une farce, un prétexte dont on se sert pour l'éloigner. Il lui conseille de se mettre dans sa hotte. — « J'irai me loger chez vous, lui dit-il, et vous y rentrerez avec moi, sans qu'on se doute de votre présence; vous verrez alors si mes soupçons ne se confirment pas. » — L'aubergiste aime mieux suivre ce plan que de partir pour les Indes.

Pendant qu'ils causaient, la chétive et souffrante épouse avait repris toute sa santé. Un prêtre de ses amis était venu lui imposer les mains et lui donner sa bénédiction. Ils avaient dressé la table, choisi le meilleur vin, et, tout en dégustant de bons morceaux, plaisantaient du crédule mari : leur intention était de passer la nuit ensemble. Mais voilà que le marchand de poulets vient demander un gîte : l'hôtesse le lui refuse tout net. Cependant, comme le prêtre lui fait observer que ce désir trop évident de rester seuls peut inspirer des soupçons, elle laisse entrer l'ennemi dans la place. La trafiquant s'assied, mange et boit avec eux. L'entretien s'anime, et le couple jo-

Digitized by Google

vial tombe encore sur le pauvre aubergiste, dont ils raillent la confiante simplicité. Le mari ne perd pas un mot de leurs touchants discours. Bien convaincu enfin de leurs bonnes dispositions à son égard, il sort de sa hotte et les chasse tous deux à coups de bâton.

Comme il y a un grand nombre de mots et de locutions françaises dans cette petite pièce, on doit croire que c'est une *sotie* traduite en flamand, après avoir été d'abord un fabliau. Mais quelle que soit son origine, elle prouve que dès lors les habitants d'Anvers ne témoignaient pas au clergé une déférence superstitieuse; elle annonce les rapides progrès que le calvinisme devait faire dans la cité brabançonne, au seizième siècle, et l'insouciante liberté de Rubens, de ses élèves et imitateurs, quand ils traitaient des scènes religieuses, indifférence mêlée d'un véritable paganisme.

En 1493, les doyens firent décorer à neuf la chapelle de la ghilde, dans la cathédrale. Ils y placèrent des statues d'anges, ainsi que les emblèmes et les armoiries de la société : ces dernières se composent de trois écus d'argent (1) sur un champ cramoisi, avec une tête de bœuf pour cimier. Nous avons déjà fait observer combien les jurandes et maîtrises ont été favorables au développement de la peinture néerlandaise. Presque toutes avaient des autels particuliers dans les églises, et, le point d'honneur s'en mêlant, elles les ornaient à l'envi. La seule église de Notre-Dame, à Anvers, renfermait vingt-quatre chapelles de corps et métiers, chapelles que

(1) *Écus* dans le sens de boucliers.

Digitized by Google

l'invasion française a seule détruites, en 1794. On y voyait cinquante et un tableaux, dont plusieurs étaient des chefs-d'œuvre. La *Descente de croix*, la *Visitation*, la *Présentation au Temple*, par Rubens, décoraient celle des arquebusiers. Parmi les autres images, on distinguait quatre morceaux de Michel van Coxie, deux de Frans Floris, seize de Martin de Vos, et des ouvrages uniques de Wenceslas Coeberger, Otto Venius, Henri van Balen le vieux, Cornille Schut et François Pourbus (1). N'oublions pas non plus qu'une foule de jurandes avaient des maisons communes, appelées *Chambres*, dont un grand nombre subsistent encore, notamment à Bruxelles, Anvers, Gand, Bruges et Ypres. On les décorait habituellement de peintures sur bois ou sur toile. Ainsi la chambre du Vieux Serment (2) de l'Arbalète, à Anvers, renfermait jadis un tableau d'Abraham Janssens, figurant la Concorde, et la reproduction d'une toile de Rubens par Gérard Hoet. Ces compositions ornaient deux cheminées. La chambre du Jeune Serment de l'Arc possédait une œuvre de Jean Fyt avec des personnages de Jordaens, et un *Saint Sébastien* de Michel van Coxie : dans la chambre du Serment des Gladiateurs se trouvait un grand morceau de Joseph van Craesbeeck, qui re-

(1) Description des principaux ouvrages de peinture et de sculpture actuellement existants dans les églises, couvents et lieux publics de la ville d'Anvers; brochure de 107 pages, publiée à Anvers au dix-huitième siècle, sans date.

(2) Dans les Pays-Bas, le mot *serment* est synonyme de ghilde, quand il s'agit d'une corporation qui s'exerçait au maniement des armes, parce que la ville faisait prêter serment de fidélité à ses chefs.

Digitized by Google

présentait la place publique où cette compagnie manœuvrait et s'exerçait : les figures étaient les images de tous les doyens. Plus tard, lorsque la confrérie de Saint-Luc fut logée dans la Bourse actuelle d'Anvers, elle orna les salles mises à sa disposition avec une bien autre magnificence, comme on le verra en temps et lieu.

Quelques détails des fêtes que donnait la ghilde méritent encore d'être mentionnés. Lorsque Philippe le Beau convoqua, par exemple, toutes les sociétés de rhétorique à Malines, en 1493, la maîtrise de Saint-Luc se rendit dans *la jolie ville*, ainsi nommée à cause de son élégance et de sa propreté, avec un char de triomphe, qui portait son patron occupé à peindre la Vierge. L'année suivante, Blanca Maria, seconde femme de l'empereur Maximilien, ayant fait à Anvers une entrée solennelle, le jour même où tombait la fête de saint Luc, la ghilde donna en l'honneur de l'apôtre et de la princesse le spectacle d'un tournoi, dans lequel trente chevaliers parurent, le casque en tête et la lance à la main. Peu de temps auparavant, elle avait dressé sur la grande place des statues de Junon, Vénus, Pallas et autres déesses olympiques, pour glorifier l'empereur Maximilien et charmer sa vue. En 1495, elle joua une pièce intitulée *la Conquête de la toison d'or*, qui ne renfermait pas moins de 2,800 vers et obtint un si grand succès, que la compagnie la représenta de nouveau à la mi-carême. Le pape Alexandre VI l'autorisa, cette même année, par une bulle, à établir dans la cathédrale une pieuse confrérie, sous l'invocation de Notre-Dame des Sept Douleurs.

Digitized by Google

On voit combien d'objets disparates occupaient l'attention de la ghilde. Tantôt c'étaient les traditions chevaleresques, les légendes, les idées chrétiennes, tantôt les souvenirs de l'antiquité, les dieux et les héros païens, qui tenaient la première place dans ses galas et festivals. Cette lutte de la Renaissance et du moyen âge, au bord de l'Escaut, dès la fin du quinzième siècle et pendant le règne de la manière brugeoise, toute septentrionale, tout imprégnée de dévotion et de poésie catholique, est assurément un fait curieux à signaler.

Aucun peintre digne de mémoire ne semble avoir résidé dans la ville flamande, durant ce période, soit qu'il y fût né, soit qu'il fût venu s'y établir. Les chefs et doyens de la ghilde, que leurs noms inscrits sur les registres de la corporation et sur le tableau du musée nous font connaître, n'ont pas laissé de réputation, et leurs ouvrages ne méritaient sans doute pas qu'on en prît soin, puisque les nombreux connaisseurs des Pays-Bas ne les ont point préservés de la destruction. Vers la fin du siècle, un homme supérieur éclipsa tout à coup ces artistes nuls ou médiocres, en élargissant le domaine de la peinture et modifiant le style brugeois.

Digitized by Google

CHAPITRE II

QUENTIN METSYS

Naissance de Metsys à Louvain. — Son père exerçait la profession de maréchal et de serrurier. — Le jeune Quentin travaille d'abord le fer. — Œuvres martelées qu'on lui attribue. — Il va chercher fortune à Anvers. — Son amour passionné pour Alice van Tuylt. — Son père ne voulant la donner qu'à un peintre, Metsys apprend la peinture et se fait recevoir franc-maître. — Son mariage. — Il en naît six enfants. — Mort d'Alice. — Quentin épouse Catherine Heyens. — La corporation des menuisiers lui demande un triptyque. — En souvenir de ses premiers travaux, il grave et frappe des médailles. — Il sculptait le bois. — Son goût pour la musique et pour la littérature. — Sa mort, son tombeau. — Atroce destinée de sa nièce Catherine : l'Inquisition décapite son mari et la fait enterrer vive.

Le premier peintre célèbre, qui travailla sur les bords de l'Escaut, devait le jour à une famille d'artisans, et s'appelait Quentin Metsys. Il a lui-même orthographié son nom de cette manière sur un

Digitized by Google

tableau qui se trouve à Louvain (1). Après de longs débats, tout le monde s'accorde maintenant pour regarder cette ville comme le lieu de sa naissance (2). Il y vint au monde en 1466. Il était le deuxième enfant d'un serrurier, Josse Metsys, lequel habitait, en 1462, une maison située rue de Malines, sur le bord de la Dyle, presque en face de l'impasse dite *Werf* : on le réputait le plus habile ferronnier de la commune. Sa profession était alors un art véritable, où on pouvait déployer beaucoup de mérite. En 1473, le conseil échevinal lui octroya, comme marque d'estime et pour l'encourager dans ses travaux, une gratification annuelle consistant en cinq aunes de drap noir, destinées à une robe de cérémonie. Metsys avait épousé Catherine van Kynckem, fille de Jean van Kynckem et de Catherine van Ghesteele. Leur union donna le jour à trois enfants, deux fils et une fille : on nomma le premier Josse, comme son père, le second Quentin, et la troisième Catherine, comme sa mère. Les deux garçons apprirent à battre l'enclume et à manier les lourdes pinces des taillandiers. Aussi, quand leur père mourut, avant l'année

(1) On l'a tantôt appelé Metsys, tantôt Messys, Massys et Matsys. Sur les registres de la corporation de Saint-Luc son nom se lit douze fois : neuf fois il est écrit *Massys ;* deux fois *Mascys* et *Macys ;* une seule fois *Messys*. Dans cette confusion, sa signature doit faire autorité. L'*a*, en flamand, avait peut-être jadis le son de l'*e*, comme de nos jours en anglais.

(2) « L'origine louvaniste du grand peintre ne fait plus l'ombre d'un doute, » disent les rédacteurs du catalogue d'Anvers (supplément, pag. 4), après avoir combattu vingt-cinq ans cette opinion. Il est honorable, au surplus, de ne point se mutiner contre l'évidence.

Digitized by Google

1482, sa veuve put continuer, avec leur aide, à tenir l'établissement de son mari. Josse était devenu un artisan fort habile, car la municipalité, en 1481, l'avait nommé horloger de la commune, aux gages de 20 livres par an. Il épousa bientôt une jeune fille nommée Catherine van Pullaer (1).

Son frère, qui n'avait que seize ans, lorsque le chef de la famille avait abandonné pour toujours sa forge et son marteau, le secondait de son mieux. Il devait montrer déjà une adresse remarquable. Molanus et Fornenbergh lui attribuent quelques œuvres qui excitèrent l'admiration publique. Le premier auteur désigne comme un travail de sa main le couvercle des fonts baptismaux, dans l'église Saint-Pierre, et la potence en fer battu, avec des ornements à jour, qui sert à le mouvoir (2). Le couvercle a disparu, mais la potence existe encore. Le style en est plus moderne que l'époque où le peintre futur pourrait l'avoir exécutée, car il obtint en 1491 le grade de franc-maître dans la corporation d'Anvers. Il y a donc tout lieu de croire qu'elle fut martellée par son frère Josse, de 1520 à 1530, année où il mourut (3). Suivant Fornenbergh, ce *premier morceau de Quentin* mit en goût les chanoines de l'église Saint-Pierre, qui lui commandèrent un dais d'autel, d'une facture

(1) Des pièces trouvées dans les archives de Louvain mettent ces faits hors de doute.

(2) Primum faber fuit, qui malleo contudit eam molem quâ fons baptismalis ad S. Petrum clauditur. Quod artifices fabri admirantur. *Historiæ lovanienses.*

(3) Edward van Even : *Monographie de l'église Saint-Pierre, à Louvain*, pag. 37.

Digitized by Google

analogue. Le jeune ferronnier, dit le chroniqueur, lui donna l'apparence d'un cep de vigne encadré dans ses feuilles, où grimpaient et folâtraient de petits animaux. On le trouva si admirable que d'autres églises de Louvain et plusieurs monastères d'alentour engagèrent l'auteur à faire quelques travaux pour eux (1).

A partir de ce moment, nous perdons la trace de Quentin Metsys, et nous le retrouvons tout d'un coup établi au bord de l'Escaut, dans la nouvelle métropole commerciale des Pays-Bas, sans qu'on sache pour quelle raison il avait abandonné sa ville natale. Mais cette raison se devine. La forge de Louvain n'enrichissait pas la famille, comme on le verra bientôt. Josse étant marié, la situation générale devint plus pénible; Catherine van Kynckem s'entendait peut-être fort mal avec sa bru, accident très commun. Il fallut se séparer. Quentin ayant toute l'habileté qu'on pouvait acquérir dans sa profession, emmena sa mère à Anvers, dont l'opulence faisait alors de rapides progrès, en sorte qu'il espérait y obtenir des travaux plus nombreux et des prix plus élevés. Quelques années après son départ, en 1495, son frère Josse devint propriétaire de leur maison patrimoniale, située rue de Malines, maison qui provenait de leur grand-père maternel, Jean van Kynckem.

Les deux émigrants s'étaient logés rue des Tanneurs, une de ces rues étroites, bordées d'antiques

(1) *Le Protée d'Anvers ou l'Apelle cyclopéen*, par Alexandre de Fornenbergh (1658).

Digitized by Google

maisons aux poutres sculptées, aux vitres nombreuses, qui serpentent encore dans Anvers et où le soleil de juin laisse à peine tomber quelques rayons d'or (1). La figure d'un singe surmontait la porte de leur demeure et servait à la désigner, suivant une habitude flamande de l'époque. Metsys était devenu un beau jeune homme, aux traits mâles et réguliers, au nez fort, mais d'un élégant dessin, aux grands yeux expressifs, aux cheveux naturellement bouclés. Ses larges épaules, ses mains robustes, tout en lui annonçait la vigueur (2). Il travaillait courageusement, apportait ses gains à sa mère, et, soutenus par leur mutuel amour, ils supportaient avec patience les épreuves de la vie, les embarras et les difficultés d'une première installation. Le soir ou le dimanche, réunis près d'un feu de tourbe, ils se livraient à l'esprit familier des songes : l'espoir, les entraînant dans l'avenir, changeait d'un coup de baguette leur humble condition. Ils n'avaient pas tort de concevoir ces joyeuses idées, car Metsys devenait chaque jour plus fort et plus habile; de ses mains robustes il tordait, il assouplissait le fer, il lui imprimait des formes élégantes et variées. Déjà ses travaux fixaient l'attention publique et servaient de texte aux discours des commères.

Ce fut alors qu'on le chargea d'exécuter une cage pour le puits situé sur la place Notre-Dame. Stimulé par une occasion si belle, il voulut faire une prouesse

(1) Cette rue élargie est maintenant une des plus belles de la ville.

(2) Il s'est ainsi représenté lui-même dans les deux portraits qui ornent le Musée de Florence et dont nous parlerons plus loin.

Digitized by Google

qui étonnerait la ville. Ayant dessiné le plan, il prit un morceau de métal et s'engagea devant ses confrères à marteler l'ouvrage d'une seule pièce, avec un seul instrument (1). Il réussit au gré de ses désirs : le puits ouvre encore son orifice sous le berceau exécuté par le futur grand peintre. Les branches de fer s'entrelacent ingénieusement, s'épanouissent en feuilles, se chargent de fruits et convergent en dôme; sur la coupole est figuré le géant Druon, qui tyrannisait les navigateurs, leur faisait payer comme impôt la moitié du prix de leurs marchandises et leur coupait la main droite, s'ils essayaient de le tromper, puis la jetait dans l'Escaut. Il est représenté au moment où il accomplit cet acte barbare (2).

Mais battre l'enclume et forger le fer n'était point une occupation digne de Metsys. Comme beaucoup d'hommes enchaînés dans une situation inférieure, il ignorait sa vocation. Il fallait qu'une circonstance la lui révélât : ce fut l'amour qui l'entraîna hors de la sphère obscure où il pouvait languir. Tous les talents n'obtiennent pas la même faveur, et quelques-uns restent enfouis sous une ombre éternelle.

Au milieu de ses travaux, Quentin fut saisi d'un mal violent; il ne put retourner à la forge et demeura étendu sur sa couche, en proie à la douleur. Ses souffrances continuèrent, sa bourse se vida, l'inquiétude et la pauvreté s'assirent près de son chevet. Le

(1) Fornenbergh.

(2) Une gravure de cette coupole se trouve jointe à l'article très bien fait de M. Paul Mantz, dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*.

Digitized by Google

manque de ressources finit d'abattre son courage; il laissa échapper des plaintes devant ses amis, quand ils le visitaient dans sa chambre étroite et obscure. La jeunesse cependant triompha de la mort : il reprit assez de force pour se lever et s'asseoir sur un escabeau, mais non pour se remettre à l'ouvrage. Le carnaval égayait alors toute la ville, des troupes de masques parcouraient les divers quartiers au son des instruments, et les jours gras approchaient. Suivant un ancien usage, quand cette dernière époque était venue, les lazaristes et les autres religieux qui soignent les malades promenaient dans les rues un grand cierge, orné de moulures, de verroterie, et distribuaient aux enfants des gravures sur bois enluminées de brillantes couleurs, représentant des saints : il était donc nécessaire qu'ils en eussent une multitude. Un des jeunes gens qui venaient voir Metsys lui conseilla de se mettre à peindre ces estampes; il recueillerait ainsi sans se fatiguer quelques pièces d'argent. L'avis plut au malade, qui se hâta de le suivre. Non seulement sa nouvelle occupation ne lui fut point désagréable, mais elle le captiva. Étant né peintre et le hasard lui mettant le pinceau à la main, il n'en fallait pas davantage pour le charmer. Les images furent apprêtées avec un soin peu ordinaire : jamais les polissons n'en avaient eu de si belles. Metsys prit goût à la besogne et fit sans doute quelques essais plus considérables; mais ses forces revenaient, sa bourse était toujours efflanquée. Il abandonna ces ébauches pour des travaux sérieux et lucratifs : dès qu'il eut repris le marteau, sa vieille mère n'eut plus à souffrir de l'indigence. N'ayant

Digitized by Google

rien perdu de son habileté, les commandes affluaient. Ce fut peut-être alors qu'il exécuta cette tombe d'Édouard IV, en fer ouvragé, que la tradition lui attribue et qui déploie son réseau diaphane dans la chapelle de Saint-Georges, à Windsor (1). Il semblait encore perdu pour l'art des ingénieuses déceptions; mais une seconde circonstance acheva l'effet commencé par la première.

Il avait alors vingt ans : les femmes commençaient à lui inspirer des sentiments nouveaux. Quand sa vue tombait sur une jolie fille, il éprouvait une secrète émotion, et comme il était bien fait de sa personne, les paupières ne se baissaient pas toujours devant ses regards. Ses traits nobles et réguliers, ses longs cheveux fixaient l'attention de mainte voisine. Une d'elles le troubla plus que les autres : c'était la fille d'un amateur de tableaux, nommé Van Tuylt. Elle avait sans doute une de ces beautés qui préviennent toute résistance, qui charment l'imagination et séduisent le cœur, éveillent et entretiennent les désirs.

Metsys n'était pas le seul galant qui rêvât le bonheur près d'elle. Un d'entre eux avait surtout de grandes chances pour réussir : il cultivait la peinture et parlait au faible du vieil amateur : celui-ci voulait absolument qu'il épousât sa fille. Mais il n'avait pas su plaire à la jeune personne qui préférait Quentin; dans ses jours de tristesse, elle disait avec regret : « Pourquoi le peintre n'est-il pas le forgeron, et pourquoi le forgeron n'est-il pas à la place du peintre! » L'amour n'a pas besoin de longs commen-

(1) Immerzeel. Rien ne garantit que l'œuvre soit réellement de Metsys.

Digitized by Google

taires : Metsys comprit les vœux de la bachelette et jura qu'il l'obtiendrait. Ne forgeant plus que le temps nécessaire pour gagner de quoi vivre, il acheta des crayons, des pinceaux, et se mit à étudier les ressources de l'art avec une double patience, avec une double joie : son goût naturel et son espoir lui allégeaient, lui facilitaient la tâche. Quand il avait travaillé tout le jour, il voyait Alice d'un œil content : sa beauté le charmait sans le remplir d'inquiétude. Celle-ci trouvait moyen d'éconduire le peintre et de retarder ces noces. Quentin, faisant d'immenses progrès, fut bientôt capable de lutter contre son rival, qui n'était d'ailleurs pas fort habile, puisque la postérité ignore même son nom.

Une chose singulière, c'est que Metsys ne figure pas comme élève sur les registres de la corporation d'Anvers. On le voit tout à coup reçu franc-maître en l'année 1491, à l'âge de vingt-cinq ans. Un long apprentissage l'avait-il effrayé? Avait-il obtenu dispense de faire son noviciat dans l'atelier d'un membre de la ghilde, comme l'exigeaient les statuts? Faute de documents, nous ne pouvons résoudre cette question, mais une hypothèse l'éclairera tout à l'heure. Molanus affirme que Metsys apprit la peinture de Rogier van der Weyden, que son mérite l'ayant fait souvent appeler à Anvers, il finit par s'y établir (1). Cette version ne présente qu'une difficulté, mais elle est très grande : Van der Weyden

(1) Deinde in tantum, sub Rogerio, in excellentem magistrum profecit, ut ob artificium tandem Antverpiam, frequenter evocatus, commigrârit. *Historiæ Lovanienses.*

Digitized by Google

mourut le 16 juin 1464, deux années avant la naissance de Quentin.

Si l'on en croyait Fornenbergh, un petit incident aurait déterminé son mariage avec Alice van Tuylt. Un jour, Metsys était avec son futur beau-père dans une salle haute, et l'amateur lui montrait une ébauche qu'il avait faite. Pendant qu'ils causaient, on appela Van Tuylt pour une affaire qui l'occupa longtemps. Metsys profita de la circonstance et peignit sur la joue du personnage principal une grosse mouche. Elle était si habilement imitée qu'elle faisait illusion. Le maître du logis revint, aperçut l'animal installé au plus bel endroit de son ouvrage et fit un mouvement colérique pour l'éloigner : ses doigts touchèrent le panneau, et l'insecte resta immobile. Voyant son erreur, il demanda qui lui avait joué ce tour.

— Croyez-vous, lui dit Metsys en riant, que l'artiste capable de vous tromper à ce point soit digne de posséder votre fille?

— S'il ne l'obtenait pas, reprit l'amateur, ce ne serait pas faute de mérite.

— Eh bien, c'est moi qui ai fait la mouche, et si vous en doutez, je vais en peindre une douzaine à côté de la première.

Le vieillard fut enchanté de cette malice, et Quentin lui ayant donné des preuves plus sérieuses de son adresse supérieure, il lui accorda la main de sa fille : elle obéit sans regret (1). On n'a pas encore

(1) *Den Antwerpschen Proteus, ofte cyclopschen Apelles, dat is het leven ende konstryche daden des uytnemenden ende hooghberoemden M. Quinten Metsys,* door Alexander Fornenbergh (Anvers, 1658).

Digitized by Google

trouvé la date de leur mariage, mais il dut avoir lieu vers 1491.

Toute cette aventure a l'air d'un fragment poétique, d'une invention légendaire. En Italie, on conte du Zingaro une histoire analogue (1). Mais bien des circonstances paraissent garantir l'exactitude du récit flamand. Le lecteur en appréciera lui-même un certain nombre dans les pages suivantes. Je me contenterai pour le moment de rapporter les vers de Lampsonius, gravés quarante ans après la mort de l'artiste sous son portrait, dans la collection de Jérôme Cock :

Ante faber fueram cyclopëus : ast ubi mecum
Ex æquo pictor cœpit amare procus,
Seque graves tuditum tonitrus postferre silenti
Peniculo objecit cauta puella mihi,
Pictorem me fecit amor. Tudes innuit illud
Exiguus, tabulis quæ nota certa meis.
Sic, ubi Vulcanum nato Venus arma rogarat,
Pictorem e fabro, summe poeta, facis.

« Autrefois j'étais un ouvrier forgeron ; mais lorsqu'un peintre commença d'aimer avec moi et devint mon rival, lorsque l'avisée jeune fille m'eut avoué qu'elle préférait au tonnerre de l'enclume le travail silencieux du pinceau, l'amour me rendit peintre. Le petit marteau, indice certain dont je marque mes ouvrages, dénote ce fait. Ainsi, quand Vénus demande pour son fils des armes à Vulcain, d'un artisan, ô poète suprême, tu fais un artiste. »

(1) Voyez plus haut, livre II, chapitre XXVI.

Digitized by Google

Le poète suprême, on le devine, c'est Homère.

Une fois enrôlé sous la bannière de Saint-Luc, Metsys ne quitta plus la palette : son talent se fortifia tous les jours et devint d'une extrême originalité. Il peignait plus hardiment que l'école de Bruges; son dessin était plus facile, la dimension de ses personnages plus grande. Quoique ses rudes travaux n'eussent pas altéré la délicatesse de sa main, que sa couleur soit fine et harmonieuse, il l'appliquait avec une largeur inconnue avant lui : on y sent un vague effort pour se rapprocher de la nature, pour modifier l'ancienne manière. Les effets qu'il cherche, les combinaisons extraordinaires qu'il essaie témoignent d'une profonde pensée. Il perfectionnait le coloris déjà si savant des peintres brugeois. Son succès paraît avoir égalé son mérite. Eh bien, qui voudrait le croire, si l'on n'en possédait les preuves les plus certaines! il ne fut jamais ni doyen, ni juré de la confrérie de Saint-Luc : son nom ne se trouve pas une seule fois sur le tableau du Musée. Tant les corporations et les coteries sont inexorables pour les talents supérieurs! Ligues de médiocrités ambitieuses, elles ne protégent, ne vantent, n'idolâtrent que les petits hommes, qui font de petites choses. Dès qu'un roi de l'air se montre dans ces basses-cours, toute la volaille se met à glapir et l'éloigne à force de tintamarre. Cette injustice me rappelle un des chagrins de Haller; ses travaux scientifiques, ses nobles poésies l'avaient fait connaître de l'Europe entière; son nom volait de bouche en bouche. Mais cette vaste gloire le charmait peu; il avait un autre souci, et ne détournait point ses yeux du con-

Digitized by Google

seil échevinal de Berne, sa patrie. C'est là qu'il aurait voulu siéger; c'est là que, devenu l'égal des épais bourgeois, il aurait aimé à discourir, à déployer son éloquence! Hélas! cette innocente distraction lui fut toujours refusée : l'immortel génie emporta dans la tombe le regret de n'avoir pu devenir conseiller municipal!

La femme de Quentin lui donna six enfants, cinq garçons et une fille, qui, d'année en année, augmentèrent leur mutuelle affection. Trois de leurs fils marchèrent sur les traces du grand homme, sans avoir les mêmes aptitudes : Pierre et Jacques entrèrent comme élèves dans l'atelier d'Ariaen en 1510; Jean fut reçu franc-maître en 1531. On ne possède pas le moindre détail concernant la profession ou la destinée des autres enfants (1).

Alice n'eut pas le bonheur de suivre jusqu'au bout son cher Quentin dans le pèlerinage de la vie. Elle mourut après quinze ou seize ans d'union, et Metsys ne demeura pas inconsolable de sa perte. En 1508, ou pendant les premiers jours de 1509, il épousa en secondes noces Catherine Heyens, qui, à son tour, devait lui survivre, après avoir mis au jour trois fils et quatre filles. Le grand peintre nous a laissé d'elle une image, qui orne le musée de Florence. Elle n'avait pas la beauté, la grâce idéale qu'on est en droit de supposer à sa première femme. Son visage court et sa grosse tête ronde semblent indiquer une origine brabançonne. Ses yeux vifs dénotent un caractère joyeux; sa figure potelée, ses

(1) Ils se nommaient Quentin, Paul et Catherine.

Digitized by Google

mains charnues, sa taille épaisse donnent lieu de croire qu'elle aimait à bien vivre. C'était la ménagère après la femme idéale, l'existence positive après le rêve gracieux de la jeunesse.

La même collection renferme deux portraits de l'artiste, exécutés de sa propre main. Une de ces effigies couvre un petit panneau, cintré dans la partie supérieure : la jeunesse de la figure, la timidité de l'exécution et les efforts qu'elle trahit doivent faire ranger ce morceau parmi ses premières œuvres. Le second portrait nous met devant les yeux un homme d'un âge mûr, mais robuste et parfaitement conservé. Il y a tout lieu de croire qu'il avait alors cinquante-quatre ans, car sur le panneau où est représentée sa femme, on lit à droite le millésime de 1520. Les deux images semblent contemporaines : le travail a les mêmes caractères, et nul motif ne s'oppose à ce qu'on les juge exécutées l'une après l'autre, sans interruption. L'artiste porte une simarre opulente, avec une large fourrure, qui couvre entièrement ses épaules, et une sorte de tricorne majestueux, qui lui donne l'air d'un bourgmestre. Il se passe au doigt une bague d'or. La nature avait encadré son mâle visage de beaux cheveux, naturellement frisés (1).

En 1508, la corporation des menuisiers chargea Metsys de peindre un tableau pour son autel, dans la cathédrale d'Anvers. On en fixa le prix à trois

(1) Dans la description de la galerie de Florence, on lit à propos de ces deux images : « Anche nel far ritratti fu molto esperto Quintino, se dobbiam giudicarne da questi due, il fare de' quali molto si avvicina a quello di Holbein. »

Digitized by Google

cents florins, qui devaient être payés de la manière suivante : on lui en donna immédiatement une partie, puis d'autres fractions d'intervalle en intervalle jusqu'à la somme de cent florins, pendant qu'il y travaillait : cent florins lui furent remis une année après la convention et le reste une année plus tard (1). Quentin entreprit avec ardeur cette peinture : secondé par l'inspiration, il fit un chef-d'œuvre. Au milieu il représenta le Sauveur descendu de croix ; sur l'aile gauche, le martyre de saint Jean-Baptiste, dont la fille d'Hérodiade offre la tête à son beau-père ; sur l'aile droite, le martyre de saint Jean l'Évangéliste, que les persécuteurs ont plongé dans l'huile bouillante. Son pinceau n'avait jamais trouvé des teintes si magnifiques : la renommée de cette création se répandit au loin. Philippe II voulut l'emporter en Espagne ; mais quelques sommes qu'il offrît, il ne put l'obtenir ; on le lui refusa d'une manière polie et avec les ménagements que réclamait sa puissance. Les menuisiers eurent encore le bonheur de le soustraire à la canaille furieuse qui anéantissait les images. Bientôt après, en 1577, Elisabeth d'Angleterre essaya aussi de l'acquérir : elle en donna 64,000 florins, et le marché fut conclu. Mais le peintre Martin de Vos, ayant été instruit de l'affaire, agit auprès du corps municipal, qui retint le triptyque ; la ville, pour ne pas perdre ce joyau, l'acheta elle-même au prix de 1,500 florins. Avec cet argent, les menuisiers devinrent propriétaires d'une maison, qui servit à leurs assemblées.

(1) Ces détails se trouvent mentionnés dans un registre de la confrérie.

Digitized by Google

Quentin avait gardé de ses premières occupations une sorte d'amour pour les métaux. S'il ne s'amusa point par moment à marteler, à ciseler quelque ouvrage de fine serrurerie, au moins est-il sûr qu'il exécuta des médaillons. Il fit de la sorte, en 1519, le portrait d'Erasme; sur le revers était dessiné un dieu terme, au dessous duquel on lisait cette devise : *Concedo nulli*. La pièce portait pour légende les mots suivants, grecs et latins : *Ora telos macrou biou* (Attends la fin d'une vie heureuse); *Mors ultima linea rerum*. Dans une de ses lettres (1), l'écrivain moqueur dit que Metsys a fondu son buste en métal : il reconnaît à l'ouvrage un certain mérite d'exécution; il en offrit même un exemplaire au cardinal Albert de Brandenbourg. Ce passage ne prouve point seul que d'intimes relations unirent le peintre et l'auteur : Metsys avait *sculpté sur bois* les portraits d'Erasme et de son ami Pierre Ægidius, greffier communal d'Anvers, pour les offrir à Thomas Morus, qui leur portait la plus vive affection. Erasme, après son troisième séjour en Angleterre, se trouvait alors sur les bords de l'Escaut. Les deux personnages occupaient le champ d'un médaillon ovale, et Pierre Ægidius tenait à la main une lettre, où ils exprimaient leur attachement pour le chancelier d'Angleterre. Six vers latins, scandés par Thomas Morus, nous apprennent ce détail. La sculpture semblait adresser elle-même la parole au spectateur :

« Autant Castor et Pollux étaient jadis amis, autant le sont Erasme et Gilles que je représente.

(1) Lib. XIX, ep., 43. *Effigiem meam fudit ære.*

Digitized by Google

Morus gémit d'être séparé d'eux par la distance, quand l'amitié les unit à eux des liens les plus étroits. Ainsi l'on a pourvu aux désirs de l'absent, la lettre affectueuse exprimant leur tendresse pour lui, et moi retraçant leur forme extérieure (1). »

Ce fait, que Metsys taillait le bois avec autant d'adresse qu'il assouplissait le fer et peignait des tableaux, est mis hors de doute par une seconde pièce de vers, adressée à Quentin lui-même; Morus profite de l'occasion pour louer hautement ses amis :

« Quentin, ô régénérateur d'un vieil art, maître non moins habile que le grand Apelle, qui sais donner la vie à des figures mortes par des couleurs merveilleusement combinées, pourquoi, hélas! as-tu pris plaisir à tailler dans un bois fragile, avec tant de travail, des portraits si bien exécutés d'hommes si éminents, que l'antiquité en a vu bien peu de comparables, notre âge moins encore, et dont la postérité ne verra peut-être jamais les pareils? Il fallait employer une matière plus solide, qui aurait conservé immuablement leurs images. Oh! que n'as-tu pourvu ainsi aux intérêts de ta gloire et satisfait par anticipation les vœux de nos descendants! Car si les siècles à venir conservent le moindre goût pour les beaux-arts, si l'horrible Mars n'écrase point Mi-

(1) Quanti olim fuerant Pollux et Castor amici,
Erasmum tantos Ægidiumque fero.
Morus ab his dolet esse loco sejunctus, amore
Tam prope quàm quisquam vix queat esse sibi.
Six desiderio est consultum absentis, ut horum
Reddat amans animum littera, corpus ego.

nerve, de quel prix nos héritiers ne paieront-ils pas cette petite planche (1)? »

Ces effigies sculptées ornèrent plus tard la collection de Charles I[er], roi d'Angleterre. Pour achever de faire connaître les relations de Quentin et d'Erasme, ajoutons que le malicieux prôneur de la folie était à Anvers, lorsque Albert Dürer y visita le grand peintre : ils se voyaient donc fréquemment, selon toute probabilité.

(1) Quintine, ô veteris novator artis,
Magno non minor artifex Apelle,
Mire composito potens colore
Vitam adfingere mortuis figuris ;
Hei ! cur effigies labore tanto
Factas tam bene, talium virorum
Quales prisca tulere secla raros,
Quales tempora nostra rariores,
Quales, haud scio, post futura, an ullos,
Te juvit fragili incidisse ligno,
Dandas materiæ fideliori,
Quæ servare datas queat perennes ?
O si sic poteras tuæque famæ et
Votis consuluisse posterorum !
Nam si sœcula, quæ sequentur, ullum
Servabunt studium artium bonarum,
Nec Mars horridus obteret Minervam
Quanti hanc posteritas emat tabellam !

Faute d'avoir lu ou compris ce morceau, Rathgeber, Immerzeel et Félibien, qui le cite tout entier, ont cru qu'il s'agissait d'un *tableau*. Pierre Ægidius ne tenait pas non plus à la main, comme ils l'ont dit, une lettre de Thomas Morus, mais une lettre destinée au chancelier. Transcrire des vers, en corriger les épreuves, sans en chercher la signification, c'est prodigieux. Fornenbergh donne aussi la pièce tout au long, et a commis la même erreur.

Digitized by Google

En 1514, Metsys coloria un tableau qui figurait un changeur, comptant et pesant de l'or avec sa femme. Un ancien aumônier de l'église Notre-Dame, Pierre Stevens, acquit cet ouvrage dans le siècle dernier (1). Nous le mentionnons ici, parce qu'il est du petit nombre de ceux dont on connaît la date.

Depuis longtemps Metsys n'habitait plus la sombre et humide rue des Tanneurs. Sa maison se trouvait dans la rue du Jardin des Arbalétriers, qui existe encore et porte le même nom. Il avait pendu à l'extérieur une image de son patron, saint Quentin, en fer battu et doré, que l'on disait avoir été faite par lui et dont il avait colorié la figure. Ceux qui passaient devant cette demeure en entendaient fréquemment sortir des chants harmonieux et d'excellente musique; c'est que le maître était un habile amateur : pour se délasser du travail, il donnait la liberté à sa voix, ou jouait de quelque instrument; il ne négligeait point la rhétorique, et les paroles étaient souvent de sa composition (2). En 1428, il peignit lui-même l'intérieur de son logis à la détrempe et en grisaille; il orna aussi les murs de compartiments ronds et ovales, de festons et de feuillages au milieu desquels s'ébattaient de petits enfants : la manière en était libre, souple et hardie. Ces intéressantes décorations, avec la date et la signature du peintre, étaient encore bien conservées du temps de Fornenbergh, un siècle et demi après.

Metsys était comme le ver à soie occupé de sa

(1) Karel van Mander, édition de 1764, tom. I[er], pag. 94.
(2) Fornenbergh. — Karel van Mander.

Digitized by Google

demeure, lorsqu'il va s'engourdir dans une mort passagère. Un document cité par M. Van Ertborn et les comptes de l'église Notre-Dame prouvent qu'il termina ses jours dans le second semestre de l'année 1530. La première pièce est un acte passé, en présence de l'artiste, devant le magistrat d'Anvers, le 8 juillet. L'obituaire de Notre-Dame contient cette note : — « Enterrements dits *Schellyken* : De maître Quentin, VIII esc. » (Comptes de la Noël 1529 à la Noël 1530.) — Il ne saurait donc y avoir le moindre doute sur l'époque où la mort, se dressant derrière son chevalet, lui fit signe de la suivre. Il fut enseveli au cimetière des Chartreux; on dit même qu'il expira dans le couvent, frappé d'une maladie épidémique, nommée la suette (1). On posa sur sa tombe une dalle sculptée, où forme saillie un écusson dominé par une tête de mort. Autour de la pierre funèbre, on lit ces paroles :

Sépulture de maître Quentin Metsys,
Qui de forgeron devint un peintre célèbre.
Il mourut en 1529 (2).

Le monastère élargissant plus tard son enceinte, on déterra le cercueil de notre artiste, juste au bout de cent ans. Un nommé Cornelis van Gheest, admirateur passionné des arts, fit transporter ses os sur la place de la cathédrale. On les mit à cinq ou

(1) Fornenbergh. — Karel van Mander.

(2) *Sepulture van M. Quinten Matsys, in synen leven grofsmidt; ende daernaer fameus schilder werdt. Sterf anno* 1529. L'erreur de date, qui termine cette inscription, prouve que la pierre tumulaire fut posée sur les restes de l'artiste longtemps après sa mort.

Digitized by Google

six pieds de la tour, sous une dalle bleue, où l'on remarque, dessinée en lettres de cuivre, cette brève épitaphe :

M. Q. M.
obiit
1529.

Vis à vis, dans le mur même de l'église, on encastra un médaillon circulaire en marbre blanc, qui renferme son portrait. Fornenbergh assure qu'il est d'une exacte ressemblance : on l'exécuta d'après une ancienne médaille qu'il avait vue et que possédait Cornelis van Gheest. Au dessous de l'image, on peignit les emblèmes de ses deux professions, puis l'on grava sur une table de pierre noire :

Quintino Matsys,
Incomparabilis artis pictori,
Admiratrix grataque posteritas,
Anno post obitum
Sœculari
CIↃ. IↃC. XXIX posuit.

—

Connubialis amor de mulcibre fecit Apellem (1).

Plus bas, la dalle mortuaire de Quentin Metsys fut fixée avec des crampons. Elle a depuis lors été enlèvée de cet endroit et placée au muséum d'Anvers, sous le chef-d'œuvre du peintre.

(1) Ce vers est de Nicolas Baxius (Paquot : *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des Pays-Bas*, t. Ier, pag. 658).

Digitized by Google

Les sept enfants qu'il avait eus de sa seconde femme étaient tous vivants le jour de sa mort (1). Le décompte ou partage de ses biens entre sa veuve et ses héritiers mineurs eut lieu le 12 octobre 1531.

On a trouvé sur la famillle de Quentin Metsys de curieux détails, qui éclairent par reflet sa propre histoire et nous montrent quelle était la position des artistes dans les Pays-Bas, sous le lugubre Charles-Quint. Josse Metsys, quoique resté en possession de la forge paternelle, quoique très estimé à Louvain, gagnait assez misérablement sa vie. Ses occupations multipliées auraient dû pourtant lui assurer le bien-être. Il faisait non seulement tout ce qui concerne son état, mais des travaux d'horlogerie et des travaux d'architecture. Le chapitre de l'église Saint-Pierre, par exemple, lui avait demandé le plan d'un nouveau portail, dont il voulait orner la basilique. Le forgeron avait dessiné une opulente façade, aux nombreux étages : la flèche centrale devait jaillir dans l'air jusqu'à la hauteur de 535 pieds, tandis que chaque flèche latérale eût monté à 430, élévation prodigieuse encore (2). On posa en 1507 la première pierre de ce frontispice. Mais un différend survenu entre l'auteur et la fabrique ayant arrêté les travaux, les chanoines refusèrent de lui payer ses émoluments, fixés à

(1) Voici leurs noms : Quentin, Hubert, Abraham, Pétronille, Catherine, Claire, Suzanne.

(2) On trouvera une belle gravure de ce projet dans la *Monographie de l'église Saint-Pierre*, par M. Edward van Even, et un modèle en petit de la façade, exécuté par Josse Metsys lui-même, dans la maison commune de Louvain.

Digitized by Google

16 plecken par jour. Croirait-on que ce démêlé faillit plonger l'artiste dans la misère? Il s'adressa au conseil municipal, lui démontra qu'il serait obligé d'aller chercher sa subsistance ailleurs, nécessité fâcheuse pour un homme qui commençait à prendre de l'âge. Il demandait, en récompense de ses longs services, une pension de quatre sous par jour. Le conseil échevinal lui octroya seulement douze sous par semaine. Un arrêté du 11 août 1524 statua, en outre, que si la fabrique s'obstinait à ne point payer les gages de Metsys, on les retiendrait sur les droits perçus au profit de l'église, pour chacun des actes passés devant les magistrats communaux. Telle était la position à laquelle se trouvait réduit un homme de talent, après une laborieuse carrière! Ce fait explique très bien pourquoi son jeune frère dut abandonner la ville et aller, avec sa mère, chercher des ressources ailleurs. Josse Metsys mourut au mois de mai 1530.

Sa première femme, Christine van Pullaer, lui avait donné une fille nommée Catherine, qui épousa le sculpteur Jean Beyaerts, employé aux travaux de l'église Saint-Pierre. En 1542, ils furent soupçonnés de protestantisme, avec quarante et une autres personnes, et arrêtés dans leur maison, rue du Château, pour être jugés par une commission. Tous les détails de cet affreux procès nous sont parvenus. Le 22 mars 1543, Catherine Metsys, âgée de cinquante-quatre ou cinquante-cinq ans, fut interrogée sur ses lectures, ses opinions et ses rapports avec des individus mal pensants. Elle répondit avec fermeté, avec adresse, et ne donna aucune prise aux limiers de l'inquisition. Mais

Digitized by Google

son mari, questionné le lendemain, ne montra pas la même présence d'esprit. Les juges lui firent sans peine commettre des indiscrétions. Il avait dix ou douze ans de moins que sa femme, et semble avoir été d'un caractère assez faible. On les mit tous les deux à la torture, et par la douleur on obtint quelques révélations; mais comme ces détails ne paraissaient point suffisants, le pieux tribunal ordonna qu'ils fussent tourmentés de nouveau.

Beyaerts, ayant désavoué le procès-verbal de ses réponses, subit l'épreuve de l'eau : garrotté sur un banc par les pieds et par les mains à des poulies qu'on écartait progressivement, qui distendaient tout son corps, on lui faisait avaler de force un verre d'eau, chaque fois qu'on allongeait ses membres, au risque de disloquer ses articulations. Il demanda bientôt grâce et fit des aveux. Terrifiée par le souvenir de sa première torture, la nièce de Quentin Metsys n'osa plus braver la douleur, et confessa qu'elle ne croyait ni à la transsubstantiation, ni au purgatoire, ni à l'infaillibilité du Pape. On voit d'après les pièces officielles que les deux prévenus étaient fort pauvres, possédaient pour tout bien leur maison d'habitation, avaient sept enfants et recevaient de minimes aumônes, un sou, deux sous, trois sous. Rien ne toucha les bourreaux qui les questionnaient : le 11 juin, ils condamnèrent d'une voix unanime Jean Beyaerts à avoir la tête tranchée sur la grande place, sa femme à être enterrée vive, confisquèrent leur masure, la seule ressource de leurs enfants, et déclarèrent ceux-ci infâmes. Le lendemain, Antoinette Roesmals, appartenant à une famille d'élite et âgée de cinquante-

Digitized by Google

huit ans, fut vouée au même supplice que Catherine (1).

L'exécution eut lieu dans le mois de juillet. Un matin, les trois malheureux furent amenés sur la grande place, au milieu d'une foule morne et indignée. La tête de Jean Beyaerts tomba; les deux femmes furent couchées dans une fosse, le visage tourné vers le ciel, et sans même protéger leur figure d'un mouchoir, on les étouffa sous la terre qui s'accumulait peu à peu, qui montait comme un flot de mort.

Antoinette avait une fille d'une beauté remarquable et pleine de distinction, dans la fleur de la jeunesse. D'une maison située sur la place, elle vit la fin atroce de sa mère, et sut rester immobile et muette, jusqu'au moment où le sacrifice humain fut accompli. Mais alors, ne pouvant plus contenir sa douleur, elle s'élança par la ville, s'arrachant les cheveux, se meurtrissant le visage, faisant retentir l'air de ses cris, de ses sanglots, de ses imprécations contre les assassins, demandant justice à Dieu d'une si abominable cruauté. Elle se trouvait en même temps orpheline, dépouillée de ses biens et proscrite (2).

L'Église parle toujours de ses épreuves, de son courage, de ses douleurs et de ses sacrifices. Heureuse l'humanité, si le nombre de ses victimes n'avait

(1) Erat hæc de præcipua pene familia urbis, nomine Antonia, atque ipsius majores sæpe reipublicæ gubernationem tenuerunt. *Mémoires de Francisco de Enzinas*, t. Ier, pag. 102 et 104.

(2) *Mémoires de Francisco de Enzinas*, t. Ier, pag. 110 et 112. Dans un autre passage, ce témoin oculaire rapporte que les cris, les

Digitized by Google

dépassé dans une proportion effrayante celui de ses martyrs! Si elle n'avait pas littéralement abreuvé la terre de sang humain, depuis les rochers de Gibraltar jusqu'aux sables de Dantzig, depuis les grèves de la Hollande jusqu'aux derniers promontoires de la Sicile et de l'Italie!

hurlements des infortunés mis à la torture remplissaient toute la ville. « Clamores præterea tristissimi eorum, qui in carcere cruciabantur, universam urbem personabant, ut nemo quantumvis barbarum aut efferatum natura finxisset, sine ingenti animi dolore miserandos illos gemitus et clamores audire potuisset. » T. Ier, pag. 74 et 76.

Digitized by Google

CHAPITRE III

QUENTIN METSYS

Sa manière procède de Thierry Bouts le vieux. — Il accroît la dimension des personnages et leur importance relative dans la composition. — Analyse du triptyque d'Anvers. — Tendances nouvelles qu'il accuse. — Manière de grouper, sentiment dramatique, perspective, style des draperies. — Retable de Louvain. — Légende qui s'y trouve exposée. — Description des peintures. — Types singuliers, façon étrange de peindre les yeux. — Beauté du coloris sur plusieurs panneaux, faiblesses de tons sur les autres. — Procédé technique employé par l'auteur. — Toutes les recettes des Van Eyck ne sont point parvenues jusqu'à nous.

L'ancien artiste flamand avec les travaux duquel ceux de Quentin Metsys ont le plus d'analogie, c'est Thierry Bouts le vieux, non pas le Thierry Bouts qui peignit la *Cène* délicate de Louvain, mais Thierry Bouts parvenu à la fin de sa carrière, travaillant dans le style que nous fait connaître la *Légende de l'empereur Othon III*. Ce style fut adopté par ses fils

Digitized by Google

Thierry et Albert. Molanus, tout en commettant une méprise, jette sur les débuts de Quentin Metsys une lueur que la réflexion peut agrandir. « Ensuite néanmoins, par les leçons de Rogier, il devint un maître excellent, de sorte qu'étant appelé souvent à Anvers, il alla enfin s'y établir pour exercer sa profession (1). » Metsys ne put apprendre la peinture sous les yeux de Rogier van der Weyden, mort en 1464, mais il put très bien faire son noviciat dans l'atelier de Thierry Bouts le fils, mort en 1491. Ce qui autorise, ce qui force presque à le supposer, indépendamment du caractère de ses travaux, c'est qu'il ne figure pas, comme élève, sur les registres de la corporation anversoise. Il avait donc fait ailleurs son apprentissage. Aucun renseignement à cet égard ne peut nous venir des archives de Louvain, la compagnie de Saint-Luc n'ayant été fondée dans cette ville qu'en octobre 1494. Pour obtenir le titre de franc-maître, Quentin devait donc s'adresser à une ancienne ghilde. Notez, d'ailleurs, cette coïncidence remarquable : il se fait admettre l'année où Thierry Bouts le jeune termine sa carrière, comme si, ayant perdu son guide, le chef d'atelier qui l'occupait, il eût voulu s'assurer le droit de travailler ailleurs. Nulle hypothèse ne saurait être plus vraisemblable. Elle se trouve corroborée par ce fait que les archives de Louvain attestent la présence de Metsys dans la commune en 1490.

(1) Deinde in tantum, sub Rogiero, in excellentem magistrum profecit, ut ob artificium tandem Antwerpiam, frequenter evocatus, commigrârit.

Digitized by Google

L'école de Thierry Bouts fut donc son point de départ. Il donna à ses personnages les mêmes dimensions ou des dimensions plus grandes, les rapprochant ainsi de la nature; il adopta pour maxime unique l'observation, copia des types réels, multiplia les détails sur les figures de ses personnages. Lancé en plein, comme Jean van Eyck et la famille Bouts, dans les sentiers de la méthode positive, il dut à cette méthode les plus précieux avantages. Elle le préserva de la routine, elle fut pour lui une source abondante où il puisa la force et la fraîcheur, comme les les pâtres hébreux aux fontaines de l'Idumée. Chaque manière a ses bornes; quand elle a enfanté un certain nombre de chefs-d'œuvre, elle languit et devient stérile : ayant donné tout ce qu'elle pouvait produire et brillé sous toutes ses faces, elle meurt ainsi que le papillon épuisé. Il faut alors que des combinaisons nouvelles rajeunissent l'art, il faut qu'un esprit indépendant tire de ses ressources des effets inconnus. Il n'y parvient que s'il écarte à son tour le voile mystérieux d'Isis; la grande et magnifique déesse se montre à chacun de ses adorateurs sous un autre aspect. Les formes qu'ils découvrent se modifient dans leur imagination, et dès qu'ils prennent le luth ou le pinceau; un monde ignoré semble éclore sous leurs doigts.

Metsys fut le talent le plus original que les Pays-Bas virent paraître à la fin du quinzième siècle et briller au début du seizième. Il serait injuste de l'asseoir sur le même trône que les Van Eyck, mais on peut le placer à côté d'eux, sur la première marche : il n'eut pas besoin de tant créer, de braver la mer

Digitized by Google

dans une nef construite par lui, mais il changea la direction que la leur avait prise. Comme un savant pilote, il l'amena en vue du port où est entré l'art moderne. Les accessoires perdirent avec lui de leur importance : quoiqu'il les traitât d'une façon moins timide, il en détourna l'attention au profit des personnages. Chez les Van Eyck, chez Van der Weyden et Memlinc, ils étaient sans doute l'objet principal, mais la scène déployée autour d'eux leur faisait une rude concurrence. Schnaase, au surplus, a si bien caractérisé la révolution accomplie par Metsys, qu'il faut reproduire ses idées : elles sont éminemment vraies, et choisir une autre route pour paraître original serait vouloir tomber dans l'erreur. Aux yeux des peintres brugeois, un tableau n'était qu'un fragment détaché du monde, où devaient figurer tous ses éléments essentiels, où la terre et les cieux devaient être représentés. Voilà pourquoi, ils aimaient à placer leurs personnages en plein air, au milieu d'un large horizon; autour d'eux s'ouvrent de grandes vallées qu'arrose presque toujours un fleuve, se dressent des montagnes et des forêts, des villes et des châteaux. Quand la nature des épisodes ne le permettait pas et qu'il fallait peindre l'action dans l'intérieur d'un logis, la porte, la fenêtre ouvertes laissaient du moins le regard saisir de profondes perspectives, ou le soleil frappait les vitraux, comme pour rappeler la présence de l'univers extérieur. L'homme était bien le centre du tout, mais il n'en était que le centre : il ne cachait et n'envahissait point le lieu qui lui servait de théâtre. L'importance de celui-ci égalait presque la sienne : on restreignait donc ses proportions, et loin qu'il occupât

Digitized by Google

toute la surface du tableau, le site champêtre du fond s'étendait jusqu'au premier plan. Les formes humaines étaient sans doute traitées avec soin et amour, mais l'artiste ne leur accordait pas de préférence. Elles doivent leurs avantages à notre rang parmi les créatures bien plutôt qu'à l'affection du peintre. Les costumes sont si brillants, les armures si pompeuses, qu'elles diminuent encore l'intérêt spécial des acteurs : il semble que les objets inanimés empiètent sur eux, ne leur laissant que le moins de place possible (1).

Arrêtons au contraire notre vue sur un tableau d'histoire plus moderne, sur un tableau de Rubens, par exemple. Il nous offrira une direction entièrement opposée. Même quand l'action se passe dans les champs, nous ne voyons point le paysage. Non seulement il ne faut plus songer à découvrir de longues échappées de vue, mais les objets prochains sont, pour ainsi dire, emblématiquement représentés : une colonne ou quelques marches tiennent lieu d'un palais, un arbre figure tout un bois. Souvent même ces simulacres disparaissent, ou du moins sont traités avec une négligence qui les déprécie et en éloigne l'attention. Le curieux oublie bientôt ces vains accessoires. Le petit monde de l'école brugeoise s'est effacé : l'homme seul en a pris la place et rayonne d'une splendeur égoïste. L'art n'a plus

(1) Schnaase va jusqu'à dire que les tableaux de l'ancienne école manquent d'unité : il exagère sa réflexion en la développant. L'unité y résulte non pas de la présence exclusive d'un seul élément, unité trop facile, mais de la composition, jointe à l'harmonie des formes, des couleurs, aussi bien que de la lumière.

Digitized by Google

d'autre but, d'autre sujet d'étude : il cherche à saisir toutes les particularités de notre forme et de notre organisation intime, soit quand nous demeurons immobiles, soit quand le mouvement produit de nouveaux phénomènes dans notre corps.

Ce changement de goûts, on le remarque déjà chez Quentin Metsys. Les figures s'avancent sur le premier plan; elles grandissent et s'élargissent de façon à masquer la perspective (1). Leur agencement devient de la plus haute importance : la manière de les grouper devra être désormais un des talents principaux de l'artiste. Les anciennes peintures offrent souvent à cet égard une extrême naïveté. Les personnages ont parfois l'air de vivre en eux-mêmes et ne font aucune attention à leurs voisins. S'accordant plutôt avec les objets d'alentour que l'un avec l'autre, ils ne forment point un ensemble réel, une scène vraiment animée. En rompant l'union intime qui les liait au monde extérieur, Quentin Metsys et les maîtres plus modernes furent obligés d'ordonner entre eux non seulement les acteurs, mais les lignes, les attitudes de leurs corps; il leur fallut travailler une peinture comme les anciens travaillaient leurs bas-reliefs, où l'homme seul joue un rôle. N'ayant plus qu'un élément à leur disposition, ils devaient l'approfondir, en tirer tout le parti possible et multiplier leurs efforts sur le terrain étroit qui leur restait.

Par une faveur spéciale du sort, que n'ont pas obtenue tous les peintres de cette époque, le

(1) Ici nous abandonnons les traces de Schnaase.

Digitized by Google

chef-d'œuvre de Quentin Metsys n'a souffert ni du temps, ni des révolutions. Le Musée d'Anvers le possède, brillant d'une fraîcheur qui n'annonce point trois siècles et demi de durée. Il représente le Sauveur descendu de croix, que l'on s'apprête à ensevelir; les personnages sont presque de grandeur naturelle. Nicodème agenouillé soulève par les aisselles le buste du Messie, le tourne un peu vers le spectateur. Joseph d'Arimathie vient d'ôter au supplicié la couronne d'épines, et l'a remise à un homme coiffé d'un turban, qui la porte sur un linge. Elle a un aspect formidable : les épines en sont tellement longues et tellement fortes, qu'on dirait des pointes de fer. L'opulent Israélite détache avec soin les caillots de sang mêlés aux cheveux du Rédempteur. Cette circonstance dramatique, un peu répugnante même, ne se serait jamais offerte à l'esprit d'un maître brugeois. La face du Christ nous apparaît livide, bleuâtre, enluminée par la mort, et n'offre aucun signe de divinité, aucune trace de nobles sentiments, aucune beauté physique. Les muscles sont déprimés, les lèvres terreuses; l'œil se décompose au fond de son orbite agrandi. La pourvoyeuse des cimetières n'a point exercé autant de ravages sur le corps, peint de couleurs trop vivantes peut-être, avec une patience outrée : après avoir indiqué les os, les muscles, les côtes et les veines, l'artiste a encore dessiné les poils des bras et des jambes. De ses longs cheveux la Madeleine essuie le pied gauche du Médiateur, qu'elle a baigné d'une huile odorante; Marie Salomé aide à maintenir le buste soulevé, en tirant le cadavre par un bras, donnée commune et singulière. Une femme

Digitized by Google

debout porte un vase élégant et une éponge, pour laver le corps et les blessures de Jésus. Au centre de la composition, sa mère agenouillée, soutenue d'ailleurs par saint Jean, drapé dans un grand manteau rouge, croise les mains avec l'attitude et l'expression du désespoir. Sur la droite, Marie Cléophas, vêtue à peu près de la même manière, croise aussi les mains et trahit une douleur presque aussi violente.

Les types sont généralement communs, et les figures expriment une affliction vulgaire. Nicodème seul nous montre une belle tête aux lignes harmonieuses, encadrée d'une longue barbe grise.

A droite de ce groupe, on aperçoit la caverne où est préparé le tombeau du Fils de l'homme. Une servante la balaie, une autre l'éclaire au moyen d'une torche : un vieillard porte le linceul destiné à la glorieuse victime. Plus haut, derrière l'épisode principal, se dresse le Golgotha : c'est un plateau sur des rochers, à peine clairsemé d'herbes et de petits arbres. Les deux voleurs sont encore pendus à leurs croix : au pied de celle que le Nazaréen a sanctifiée par sa mort, deux Flamandes épongent et lavent le sang du sacrifice, avec cette passion de la propreté qui distingue leur race. Un journalier emporte l'échelle dont on a fait usage pour descendre le martyr ; un autre mange une tartine; le gardien du calvaire, ayant déposé près de lui sa hallebarde, ôte son soulier, sans doute pour en retirer un caillou qui le blesse. A gauche du Golgotha se creuse une vallée où l'on aperçoit Jérusalem, et, plus loin, des collines bleuâtres.

Aucune portion de ce tableau, prise à part, n'ex-

Digitized by Google

cite l'étonnement et l'admiration, ne fait naître la joie intime dont nous remplissent les œuvres du génie. On approuve sans doute, mais on ne s'émerveille point. L'ensemble, au contraire, frappe et saisit. L'harmonieuse vivacité des couleurs charme le regard : ces deux attributs souvent opposés, la douceur et l'éclat, s'unissent de la manière la plus parfaite; la nature ne réussit pas mieux, lorsqu'elle fond des beautés hostiles, la splendeur du couchant et les premières ombres de la nuit, la grâce et la force, l'emportement de la passion et les langueurs de la tendresse, le génie et la simplicité, les divers parfums des champs, les divers murmures des eaux et des bois. L'air circule dans le tableau, les personnages respirent, se tiennent dans des attitudes faciles et se groupent avec un art presque moderne. La touche a une hardiesse que l'on ne connaissait point avant Metsys. La puissance d'une vie nouvelle anime cette jeune production.

Elle forme le centre d'un retable. Sur le volet gauche, la fille d'Hérodiade présente à Hérode la tête de saint Jean. La salle est tendue en cordouan, et un groupe de musiciens placés dans une tribune égaie le repas. La danseuse met le plat sur la table; Hérode l'examine d'un air stupide; sa maîtresse, pompeusement vêtue, sourit d'une manière presque aussi sotte; elle a pris un couteau effilé, dont elle perce la tempe du mort. Sur le premier plan, un petit page arrête un chien; sur le dernier, une arcade ouverte nous fait assister à la décollation de saint Jean-Baptiste. Aucun détail n'est spécialement remarquable, mais l'ensemble a la tournure dégagée qui flatte dans

Digitized by Google

le panneau central. L'aile droite vaut beaucoup mieux.

Elle nous montre saint Jean l'Évangéliste au milieu d'une cuve pleine d'huile bouillante, conformément à la tradition. « Et l'empereur Domitien enten- « dit parler de lui, et il se le fit amener, et il le fit « mettre, devant la porte Latine, dans un tonneau « d'huile bouillante, d'où il sortit sans avoir éprouvé « aucun mal. Quand l'empereur vit que rien ne le « ferait renoncer à prêcher, il l'envoya en exil dans « l'île de Pathmos (1) » Saint Jean lève ses deux mains vers le ciel qu'il regarde avec une ardente espérance; le type de sa figure est laid, trivial, son corps maigre et anguleux. Sur le premier plan, deux bourreaux excitent la flamme : ce sont deux têtes vulgaires, pleines de naturel. Le despote monté sur son cheval a un air stupide : les autres assistants forment aussi de vraies caricatures, excepté un gamin perché sur un arbre, qui examine la tragédie du haut de cet observatoire. Un château occupe le fond, vers la droite; la perspective est excellente, et l'on dirait que le vent du ciel y souffle sans contrainte.

Quand on connaît les travaux de l'école de Bruges, qu'on étudie la manière dont s'est développé l'art flamand, ce tableau frappe tout d'abord par plusieurs caractères d'une haute signification. Ayant appris si tard les secrets de la peinture, Metsys était plus disposé qu'un autre peut-être à juger avec indépendance la vieille méthode. Pour ses rudes mains, qui avaient manié de si lourds instruments, elle

(1) *Légende dorée*, t. Ier, pag. 50 (édition Gosselin).

Digitized by Google

avait des habitudes trop minutieuses, une allure trop timide. Quoiqu'elle montrât pour l'observation un goût décidé, elle ne reproduisait pas les modèles avec une entière exactitude : elle les embellissait, les poétisait, leur communiquait un charme idéal. En examinant ses tableaux, on croyait faire un songe gracieux. Réelle à son point de départ, elle détournait l'esprit du monde positif, quand elle avait terminé son œuvre. L'école brugeoise contait, pour ainsi dire, la légende de la nature : Metsys commença d'écrire son histoire.

Les premiers panneaux flamands, grâce à la finesse de la couleur, ont le poli de l'émail : la surface en est brillante, douce au toucher, comme s'ils avaient subi l'action du feu. Sans doute ce lustre, ce grain serré plaisent à la vue; mais ils lui plaisent par un attrait un peu factice, qui nous éloigne des objets réels. La couleur fruste et mate du retable de 1508 a plus de vérité; hâtons-nous de dire, néanmoins, qu'il forme une exception dans l'œuvre de l'auteur; malgré la dimension de ses personnages, il semble avoir travaillé d'habitude avec un pinceau de miniaturiste.

On observe encore dans le *Sauveur descendu de croix* une nouvelle manière de grouper les personnages, manière plus savante, plus hardie, plus compliquée. Ni les Van Eyck, ni Roger Van der Weyden, ni Memlinc n'auraient traité ainsi ce dramatique épisode, n'auraient pensé à réunir et agencer neuf individus autour du Christ, avec des attitudes et des expressions diverses. Les figures qu'ils mettent au premier plan sont peu nombreuses d'ordinaire et plutôt juxtaposées qu'engagées dans une même action.

Digitized by Google

Elles ne sauraient, en conséquence, avoir l'animation, la vivacité de gestes, l'expression pathétique du visage et du maintien que cherche l'art moderne. Le forgeron d'Anvers nous transporte dans un monde inconnu. La profonde tranquillité, la rêveuse douceur de l'école brugeoise se sont évanouies; le drame commence, ce drame flamand qui doit atteindre à un si haut degré d'énergie dans l'atelier de Rubens et dans celui de ses élèves. S'il y a une exception à faire pour quelque vieux peintre, si le maître de Louvain a eu un précurseur, c'est Hubert van Eyck : son intelligence vaste et forte planait sur le domaine entier de l'art. Le *Triomphe de la Loi nouvelle* et le *Jugement dernier de Dantzig* prouvent que la corde tragique ne manquait pas à son talent, qu'il savait grouper des acteurs émus.

Le retable du musée nous montre aussi un progrès dans l'imitation de la nature. Le peintre a mieux observé, mieux reproduit les effets de la perspective aérienne, comme le prouvent les collines que l'on aperçoit à gauche, dans le lointain, sur le panneau central. Les ciels inaltérables de l'école brugeoise, ciels charmants et poétiques d'ailleurs, ont fait place à un ciel véritable, où flottent des nuages très bien rendus et très moelleux, que n'auraient pu exécuter les vieux peintres flamands, avec leurs lignes précises et leur couleur émaillée. Les rocs bizarres cependant n'ont pas une physionomie naturelle et doivent avoir été peints d'imagination.

Enfin les costumes révèlent, à leur tour, un changement de goût et de procédés. On y remarque bien encore la splendeur et la variété que cherchait l'école

Digitized by Google

brugeoise, mais ils ressemblent beaucoup plus à de l'étoffe, beaucoup moins à des laques brillantes. Ils sont drapés avec plus de hardiesse, en larges plis, et ne papillottent point, ne forment pas de lignes anguleuses, comme dans les tableaux peints avant Memlinc. Ils ont en outre perdu l'excessive abondance, qui eût rendu le mouvement presque impossible aux calmes personnages de l'ancienne école, sauf un très petit nombre.

Voilà les modifications que subissait dans l'atelier de Quentin la méthode pittoresque, pendant qu'elle se transformait ailleurs d'une autre manière (1).

Les caractères qui distinguent la facture de son triptyque principal, on les retrouve sur une œuvre presque aussi importante, exécutée par lui pour la cathédrale de Louvain, où on peut l'étudier encore. Elle figure la légende relative à la naissance de la Vierge. Son père, qui était de Nazareth, s'appelait Joachim; sa mère, qui avait vu le jour à Bethléem,

(1) Une note trouvée sur les registres de la corporation des menuisiers, à Anvers, ajoute quelques nouveaux détails aux renseignements qui concernent le tableau du musée. Ce document nous fait savoir que Daniel Goessens et Jacques Cangoore, doyens, André Jacops et Gommaire van der Beke, jurés, ainsi que Wauthier Imbrechts et Luc Verhuelt, anciens doyens du métier des menuisiers de cette ville, en leur nom et au nom des compagnons dudit métier, qui les y ont dûment autorisés, ont stipulé, le 26 août 1511, une rente perpétuelle de 30 escalins de gros de Brabant, au profit de Quentin et de Catherine Metsys, enfants légitimes de Quentin Metsys, peintre, et d'Adelaïde van Tuylt, son épouse, et qu'ils ont hypothéqué en gage du paiement tous les biens, tant meubles qu'immeubles, dudit métier. Il établit en outre que cette rente sera acquittée tous les ans, en trois paiements, chacun de 10 escalins, etc.

Digitized by Google

s'appelait Anne. Tous deux appartenaient à la tribu de Juda et à la race de David, Joachim par Nathan et Anne par Salomon, fils l'un et l'autre du vainqueur de Goliath. Quoique mariés depuis vingt ans, ils n'avaient pas d'héritiers, ce qui les attristait et les humiliait, la stérilité passant pour une honte chez ce peuple encore naïf. Les deux époux suppliaient Dieu, en conséquence, de leur octroyer un fruit de bénédiction, qu'ils promettaient de lui consacrer. Leurs prières furent longtemps inutiles, mais un ange apparut enfin à Joachim, pendant qu'il était dans la cour de sa ferme avec les pasteurs, et lui dit que l'Éternel l'avait exaucé, qu'il aurait une fille à laquelle on donnerait le nom de Marie et qui deviendrait mère du Sauveur. Anne eut la même révélation dans un jardin, où elle cherchait la solitude. Après s'être mutuellement communiqué ce qu'ils avaient vu et entendu, ils remercièrent le Très-Haut. Anne conçut Marie le 8 décembre, jour où l'Église célèbre ce grand événement. La Vierge fut préservée de la tache que le péché d'Adam imprime sur chacun de nous, « Dieu lui ayant prodigué, suivant un légendaire italien, toutes les grâces qui convenaient à celle dont il allait devenir le fils. » La prédestinée vint au monde près de Nazareth, sur un bien patrimonial de sa famille; le 8 septembre, le bêlement des moutons et les cantiques des oiseaux saluèrent sa naissance. Neuf jours après, selon la coutume des Hébreux, on lui donna le nom de Marie.

Voilà le sujet que le peintre avait à dérouler dans les compartiments de son retable, et qu'il y figura en 1509, c'est à dire immédiatement après avoir terminé

Digitized by Google

le triptyque d'Anvers. La proximité des dates rend l'œuvre plus intéressante. Un favorable hasard m'a permis de l'étudier à loisir, sous tous les jours, en 1864, dans l'atelier de M. Étienne Leroy, qui la restaurait.

Metsys n'a pas combiné les scènes d'après l'ordre chronologique, mais d'après certaines vues qui plaisaient à son imagination. Le premier épisode, en suivant les dates, a pour sujet l'*Offrande de Joachim refusée.* Il avait apporté dans le temple un don au Seigneur, l'homme menacé de voir sa race périr avec lui : déjà même il avait posé les pièces d'or sur une table, devant le grand prêtre. Mais le chef religieux les pousse de la main, les fait tomber à terre. Dessiné au premier plan et drapé dans un grand manteau, Joachim se retourne, afin de quitter la pieuse demeure où on lui fait subir un tel affront. Ses traits, son geste et son maintien expriment parfaitement la tristesse et la honte. Trois spectateurs placés derrière lui le regardent avec une extrême attention. Un quatrième, qu'on voit à sa gauche, paraît être le donateur : il porte une somptueuse pelisse de velours vert, partout bordée de fourrure, un ample bonnet de menu-vair et tient à la main une clef; une aumônière ouverte est pendue à son poignet, comme pour annoncer qu'il a payé le travail. Le tapis dont la table est couverte semble confirmer cette hypothèse : des chiens accroupis et des fleurs y alternent avec des couronnes; celles-ci indiqueraient par leur forme le rang du personnage, et les autres ornements ses armoiries, à l'aide desquelles on retrouverait son nom. C'est un homme gras et robuste, aux longs cheveux

Digitized by Google

naturellement bouclés. Les mains des divers acteurs sont d'une facture excellente : tout connaisseur y admire la précision du dessin, la finesse des tons et un modelé comparable à celui de la nature. Mais ce qui étonne, ce qui charme surtout, c'est la puissance et la profonde harmonie de la couleur. L'ensemble et les détails sont d'un aspect magnifique. On croirait voir une des pages les plus intenses du quinzième siècle.

Le second épisode nous montre Joachim fléchissant le genou devant le céleste envoyé, qui lui apporte la bonne nouvelle. Il plane au dessus de lui, l'ange gracieux et modeste, enveloppé dans les longs plis d'une robe flottante. L'homme stérile lève la tête, lève les mains, et regarde le messager de Dieu avec surprise et avec reconnaissance. L'annonciateur lui montre d'une main le ciel, dont il manifeste la volonté; de l'autre, l'habitation où est restée sainte Anne. Deux incidents, qui animent la lointaine demeure, expliquent ce dernier geste. On voit l'épouse guettant à une croisée la venue de Joachim, puis le tenant embrassé devant la porte du château. Elle lui annonce l'apparition qui l'a comblée de joie. Plus loin, par delà ce groupe, s'étagent au flanc d'une colline les somptueux monuments de Nazareth, ville importante, si l'on en croyait Metsys, et bâtie à la manière ogivale. Le paysage est très beau : il y a sur le premier plan des tons vigoureux et splendides, qui rappellent les deux Van Eyck, Thierry Bouts et Memlinc; les teintes pâles, les nuances bleues ne commencent qu'au second plan.

L'union des deux époux étant devenue féconde,

Digitized by Google

ils prennent leur revanche de la scène qui les a humiliés. Dans leur enthousiasme et leur gratitude, ils ont fait vœu de distribuer leur bien en trois parties : une pour les ministres du culte, la seconde pour les pauvres, la troisième pour subvenir à leurs propres besoins. Le panneau figure sainte Anne à genoux, offrant au grand-prêtre une cassette d'ébène, ornée de ferrures délicates et remplie de pièces d'or. Debout derrière elle, un délégué de Joachim, jeune homme imberbe, aux cheveux roux flottant sur ses épaules, tient un parchemin qu'il présente au chef des lévites, l'acte de donation probablement (Joachim, par rancune, n'aura pas voulu l'apporter lui-même). Un individu placé un peu plus loin lit un autre grimoire, la promesse sans doute de secourir les indigents, et un voisin suit des yeux sa lecture. Au troisième plan, la promesse s'effectue : Joachim et sainte Anne, sur le seuil de leur maison, distribuent des aumônes à ceux qui n'aiment point le travail ou que le sort n'a pas favorisés. Le fond du morceau est très curieux : à gauche, par une arcade vide, on aperçoit le haut clocher de Notre-Dame d'Anvers, dont les arêtes sont dorées pour la circonstance ; à droite, par une autre ouverture, la façade du temple de Nazareth, construit dans le goût italien, orné de colonnes grecques et de statues. C'est là que, sur une frise, se trouve la signature du peintre et la date de l'œuvre :

Quinten Metsys
Screef dit ‡ 1509.

Quinten Metsys a écrit ceci : 1509 (*écrit* pour *tracé*).

Digitized by Google

Comme exécution, l'*Offrande acceptée* est la page la plus belle et la plus vigoureuse du triptyque. La splendeur du coloris égale tout ce qu'on a pu faire en ce genre. Il y a un capuchon de velours violet notamment, que n'éclipseraient pas les plus brillantes étoffes peintes par les Van Eyck.

Nous arrivons enfin au panneau central, qui provoque et surexcite l'attention par les plus singulières anomalies. La donnée appartient à cette classe de sujets tranquilles, où le mérite de la facture est indispensable et où beaucoup de peintres aiment à déployer leur talent, comme Raphaël dans l'*École d'Athènes*, Ingres dans l'*Apothéose d'Homère* et Paul Delaroche dans l'hémicycle du palais des Beaux-Arts. Sous les arceaux à jour d'un monument aux formes italiennes, qui dénotent le goût nouveau apporté par le souffle du midi, la Vierge et sainte Anne sont assises, la Vierge tête nue, ses longs cheveux blonds baignant ses épaules, sainte Anne drapée dans un grand manteau et le chef enveloppé d'un capuchon. Un genou de Marie porte l'enfant Jésus, lèquel porte à son tour, sur l'index de sa main droite, un pinçon attaché par un fil, dont la pieuse mère tient l'extrémité; le petit Dieu tend la main gauche, pour recevoir une grappe de raisin que lui offre sainte Anne. Est-ce une allusion aux vignes jadis plantées dans les environs de Louvain, grande rareté sous le ciel humide et froid de la Belgique? A droite de la Vierge, un peu plus bas qu'elle, se trouve Marie Cléophas entourée de ses enfants : Jacques le Mineur, Simon, Thaddée et Joseph le Juste. A gauche de sainte Anne, un peu plus bas qu'elle aussi,

Digitized by Google

on voit Marie Salomé, ayant près d'elle ses deux fils, saint Jacques le Majeur et saint Jean l'Évangéliste. Derrière une balustrade ou le dossier d'un banc, quatre personnages debout se font de même équilibre : à gauche, saint Joseph et Alphée, obscur époux de Marie Cléophas, mentionné très peu dans les livres saints ou les légendes; à droite, Joachim et Zébédée, compagnon légal de la troisième Marie. L'agencement de ces divers personnages est d'une trop grande symétrie peut-être, comme dans les tableaux de l'école brugeoise, où l'art n'avait pas encore appris à se déguiser lui-même.

Deux caractères spéciaux frappent tout d'abord dans la composition : l'un est la pâleur générale du coloris; l'autre, la manière étrange dont les yeux sont dessinés.

Pourquoi l'image centrale, la partie la plus importante de l'œuvre, offre-t-elle ces teintes blêmes, quand la surface d'autres panneaux brille comme un champ de fleurs, étale aux regards toutes les nuances de l'arc-en-ciel? Les linéaments de certains visages sont si faiblement tracés qu'ils paraissent à demi voilés par un brouillard; les chairs n'ont aucun relief, et l'on ne saurait mieux comparer ce genre de peinture qu'aux blafardes épreuves d'une planche usée. A ne considérer que les têtes des quatre femmes, on dirait des fantômes plutôt que des personnages réels : Jésus n'a pas l'air d'un enfant, mais d'une ombre. Les costumes mêmes sont mollement traités. L'auteur, on ne sait pour quel motif, a négligé les ressources du clair-obscur; pas une nuance forte ne contraste avec les nuances fugitives, pas

Digitized by Google

une teinte sombre ne rehausse les parties lumineuses. Est-ce un calcul, le triptype devant orner une chapelle plongée dans un demi-jour crépusculaire? Mais alors pourquoi ne point appliquer partout la même méthode? pourquoi donner à certains panneaux une physionomie plus accentuée?

La forme des yeux n'étonne pas moins que le vague des contours et la pâleur des tons. Les paupières sont à peine entr'ouvertes, et dans l'intervalle s'ébauche un mince fragment de prunelle, ce qui éteint tout regard, ce qui ôte à la vue toute expression. Sur huit grands personnages et six enfants, un petit garçon et deux hommes, saint Joseph et Alphée, ont seuls les yeux ouverts! Quelle inexplicable fantaisie! On l'observe déjà comme une singularité, comme un effet sans cause apparente sur le triptyque d'Anvers. Mais là elle se maintient dans certaines bornes; ici, elle dépasse toutes les proportions. Cette bizarrerie avait sans doute échappé à M. Van Ertborn et autres amateurs, quand ils ont rangé parmi les œuvres de Metsys les deux têtes bysantines que possède le Musée, productions exquises d'Hubert van Eyck. Jamais pinceau n'a tracé des yeux plus vivants, n'a fait jouer la lumière dans des prunelles plus limpides.

Derrière les personnages, à travers les arcades en style renaissance, on aperçoit de hautes montagnes complétement bleues, les unes naturelles d'aspect, les autres faites d'imagination et invraisemblables. Comme les rochers fantastiques du *Sauveur descendu de Croix*, elles prouvent que l'auteur n'avait jamais vu les Alpes, qu'il avait même très peu

Digitized by Google

voyagé : ses perégrinations ne durent point dépasser les limites du Brabant et de la Flandre; s'il avait visité le pays de Liége, parcouru la province de Namur, il aurait mieux connu les formes du granit, du schiste, de la pierre calcaire, formes spéciales qu'on ne saurait inventer, qu'il faut étudier sur place. Le ciel, pour terminer cette longue analyse, est marbré de nuages et de vapeurs.

Il nous reste à parler d'un dernier épisode, la mort de sainte Anne, qui clôt la série légendaire. Après sa glorification, voici le dénoûment de sa vie terrestre. Dans une chambre étroite, elle est couchée sur un lit drapé de rouge. Ses yeux se ferment, son regard s'éteint, la froide sueur de l'agonie perle sur son front : sa bouche entr'ouverte semble exhaler son dernier soupir. Mais sa fille, un cierge à la main, se penche vers elle, et son petit-fils, touchant son front de la main gauche, la bénit de la main droite : les cieux vont s'ouvrir pour la recevoir. Marie Cléophas et Marie Salomé, en proie à la douleur, s'agenouillent près du lit. Au fond de la chambre, saint Joseph et Alphée, les deux personnages les mieux peints du tableau, qui ont toute la vérité d'acteurs ou de spectateurs réels. Derrière eux s'ouvre une fenêtre à meneaux de pierre, à vitres en losange, par où la lumière qui entre produit un effet admirable : les maîtres hollandais les plus habiles n'ont pas mieux imité les rayons du jour.

Les sujets sont combinés de telle manière que le refus et l'acceptation des présents de Joachim flanquent à l'intérieur la scène principale, tandis qu'à l'extérieur l'apparition de l'ange et la mort de sainte

Digitized by Google

Anne se trouvent juxtaposées quand on ferme les volets.

Une circonstance particulière, qui rend ce tableau plus curieux, c'est qu'il est peint à la détrempe. Pour le restaurer, M. Étienne Leroy fut contraint de délayer les couleurs avec du blanc d'œuf préalablement putréfié (il se fendrait et s'écaillerait dans l'état normal). Mais Quentin avait enduit les images d'un vernis maintenant inconnu, qui donna aux surfaces une étonnante solidité. Ce devait être le liniment découvert par Jean van Eyck. Je demandai à M. Leroy si le vernis copal, cette substance dont les carrossiers font usage pour lustrer les panneaux de leurs voitures, ne produirait point les mêmes effets.

— Le vernis copal, me répondit-il, a une teinte jaune, qui ne permettrait point de l'employer dans la peinture proprement dite.

Le résultat de notre conversation fut que les vieux peintres des Pays-Bas connaissaient une laque diaphane et sans couleur, analogue à celle des Chinois, la même peut-être, et obtenaient par ce moyen l'inaltérable émail qui rehausse et protége leurs couleurs. Il faut bien en convenir : une partie seulement des procédés que les Van Eyck employaient nous a été transmise.

Digitized by Google

CHAPITRE IV

QUENTIN METSYS

Son réalisme prononcé : tableaux où il se manifeste. — Œuvres comiques. — Dessins à la plume et au crayon. — Tapisseries brodées d'après des panneaux ou des cartons de Metsys. — Sa famille, son fils Jean. — C'était un homme à peine médiocre. — Autres disciples de Quentin. — Leur profonde obscurité. — Elèves ou imitateurs demeurés inconnus ; tableaux signés et datés qui nous les révèlent. — Catalogues.

Mentionnons encore un tableau sérieux, avant de passer à un autre genre de productions. La *Madeleine tenant son vase de parfums*, qui orne le musée d'Anvers (1), offre bien tous les caractères du style de Metsys. On retrouve en elle les types qu'il affectionnait, les yeux somnolents, aux lourdes paupières, qu'il entr'ouvrait à peine sur la figure de ses personnages, et sa manière de dessiner les bouches : la tête rappelle exactement celles du triptyque de Louvain, se détache, comme elles, sur un fond bleuâtre. Le

(1) N° 44.

Digitized by Google

costume de la sainte a une nuance lie de vin. Au troisième plan, on découvre une église romane très bien peinte, où monte un escalier découvert. Du palier, un homme vêtu de rouge examine Madeleine. Serait-ce un de ses anciens adorateurs? Plus loin, un arbre grêle s'effile au dessus de feuillages compactes : nulle vapeur ne ternit le ciel, qui est bleu dans le haut et blanc dans le bas, comme sur les panneaux du quinzième siècle.

Le sentiment réel, l'esprit flamand, qui guidait le pinceau de Metsys, lui fit exécuter avec plaisir des sujets contemporains, des scènes de genre et même des données comiques. Dans une ville où florissait le négoce, chez un peuple essentiellement positif, l'ancien maréchal dut avoir maintes fois l'occasion d'étudier les figures d'avares, de prêteurs sur gages, d'usuriers, qui passaient leur vie à peser des pièces d'or et ne trouvaient pas de musique plus belle que le son des métaux. Peut-être commença-t-il à les peindre pour s'amuser; le public, toujours malicieux, fut si charmé de la ressemblance et lui donna de tels encouragements qu'il multiplia, presque malgré lui, ces sortes de tableaux. On y remarque une grande diversité de types, une grande variété d'accessoires : une femme plus ou moins belle y contraste d'ordinaire avec le spéculateur acharné. En Italie, où le nom de Metsys est très peu connu, ces ouvrages sont attribués à Léonard de Vinci, caricaturiste habile et ingénieux, quand il cessait de chercher l'idéal (1). Le

(1) Hirt : *Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden und Prag*, pag. 12 et 13.

Digitized by Google

musée du Louvre en possède un, qui, sans compter parmi les chefs-d'œuvre de l'artiste, suffit pour donner une idée juste des morceaux analogues peints par lui.

Un banquier, assis devant une table, y compte une somme d'or qu'on vient de lui payer : il examine toutes les pièces l'une après l'autre, et celles qui lui inspirent quelque doute, il les pèse au trébuchet. Sa figure, simple et commune, exprime uniquement l'attention. Sa femme, assise près de lui, le regarde vérifier les pièces : elle lisait ou feuilletait un livre décoré d'enluminures, mais un intérêt supérieur l'a détournée de cette occupation infructueuse. Elle porte un singulier chapeau, sous lequel se déploie une vraie tenture de linge, des draperies et des lambrequins de toile blanche. Son visage blafard, aux yeux mornes, dépourvus de sourcils, à la bouche pincée, rappelle immédiatement les femmes du Nord ou, pour mieux dire, le charme singulier qui entraînait l'imagination de l'auteur vers ces pâles figures. Un miroir circulaire, placé devant le couple attentif, nous montre ingénieusement un personnage absent du tableau : c'est le créancier qui vient d'aquitter sa dette. Vêtu de rouge, coiffé de l'espèce de turban à la mode sous les ducs de Bourgogne, il doit occuper dans le monde une haute position. La main droite appuyée sur le bord d'une fenêtre, il attend que l'homme cupide ait fini de passer en revue toute la monnaie précieuse. Les mains du banquier, ces mains toujours en quête d'une proie, sont faites avec un soin extraordinaire. Par la croisée que réfléchit la glace, on découvre une maison spacieuse, de la verdure, le ciel, des nuages, un petit tableau en

Digitized by Google

miniature. Cet artifice nous permet donc de voir le côté de la chambre que ne pouvait peindre l'habile coloriste.

Derrière la femme de l'usurier, par une porte entr'ouverte, on aperçoit deux personnages grotesques, babillant avec passion au milieu d'une cour : ce sont de vraies caricatures.

Un rayon porte une liasse de papiers, où se trouvent écrits ces mots et cette date : *Quinten Matsys schilder* 1518 (Quentin Metsys, peintre, 1518).

Une scène plus vive ornait la collection Pourtalès. Sur ce panneau longitudinal un vieillard lascif caresse une jeune ribaude. De la main gauche, il lui tâte le sein; mais l'artiste, par un sentiment de convenance, a masqué ce geste un peu trop libre derrière le bras droit de la péronnelle; de son autre main, passée derrière la tête de la jeune fille, le galant la tire à lui. La drôlesse lui flatte le menton d'un air insidieux; ce qui la préoccupe, c'est la bourse du paillard, qu'elle vient de lui voler, qu'elle passe derrière elle à un complice. Ce malandrin a l'air d'une figure emblématique plutôt que d'un personnage réel : il porte un bonnet rouge, ou, pour mieux dire, une cape de fou, avec des oreilles imitées, comme celle dont les peintres modernes coiffent Méphistophélès. Regardant avec malice le spectateur, il passe sa langue sur ses lèvres d'une façon très expressive. Est-ce le génie de la débauche, un mercure trivial, raillant à la fois ses dupes et ses agentes? Le peintre a fort habilement choisi le type de la fille aux cheveux rougeâtres : évidemment elle sort des bas-fonds de la société, où se recrute la

Digitized by Google

prostitution. Le masque du vieux libertin est admirable : sous le capuce rouge qui enveloppe sa tête et forme contraste avec sa gonelle verte, il s'anime, il cherche à plaire; son visage rayonne de désir, de passion, de luxure. Pas une ride, pas une veine, pas un détail de la peau n'a été omis. Quoique les individus soient presque de grandeur naturelle, le coloris a toute la finesse, tout l'éclat, toute la douceur qui charment les yeux dans les tableaux du quinzième siècle. Les méplats, le relief, la vérité des figures ne laissent rien à désirer : la main que la courtisane passe sur le menton du vieux débauché est remarquablement belle. Enfin, circonstance que sans doute on ne jugera pas indifférente, le hanteur de lieux mal famés a le type, la bouche édentée d'un bourreau qui attise le feu sur l'aile droite du triptyque d'Anvers, où l'apôtre saint Jean frit dans l'huile. En somme, c'est un chef-d'œuvre, et, pour comble de bonheur, on trouverait peu de tableaux aussi bien conservés (1). D'après une description de Fornenbergh, il semble d'ailleurs avoir appartenu à ce biographe de Metsys.

On voyait autrefois chez un citoyen d'Anvers un morceau de sa main, qui représentait des joueurs de cartes. Autour d'une table, quatre personnes étaient

(1) Il est tout à fait regrettable qu'on ne l'ait pas acquis pour le Musée de Bruxelles. Il fut adjugé à sept mille francs, et la commission députée par le gouvernement belge acheta dans la même séance, pour 22,500 francs, une médiocre farce de Jean Steen, quoique la galerie de la capitale eût déjà trois morceaux du même peintre. Je n'ai jamais pu deviner la cause d'un si étrange caprice. L'œuvre exceptionnelle de Metsys avait l'importance d'un document historique.

Digitized by Google

réunies, deux hommes et deux femmes; ils s'amusaient à une sorte de jeu nommé *krimpen*, fort goûté en Allemagne et en Pologne. Des pièces d'argent rayonnaient sur le tapis vert, et chacun semblait réfléchir attentivement à la conduite qu'il devait tenir pour gagner. Ces quatre personnages étaient des portraits de famille. A droite de la table, un vieillard, de tournure étrangère, avançait la tête et semblait se mêler du jeu. Celui-là encore avait les mêmes traits que le bourreau qui attise le feu, dans le martyre de saint Jean l'Évangéliste. A gauche de la table, deux jeunes gens et une jeune fille se tenaient debout, très attentifs. L'exécution était des plus remarquables (1).

Un tableau de genre, qui orne le musée de Dresde, ne brille pas moins par la composition que par la facture (2). On y voit un plaideur et une plaideuse, sollicitant dans son cabinet un avocat ou un juge au teint pâle, aux traits rusés, assis sur un fauteuil, chaudement habillé d'un justaucorps amarante et d'une simarre verte, que borde une fourrure; il a pour couvre-chef une toque violette, ornée à la passe d'une bande de velours. Près du légiste, l'intéressé a pris place; il vient de vider sur la table sa bourse, où il appuie encore sa main, et, les dents agacées, l'œil furieux, il semble dire qu'il paie assez cher pour gagner sa cause. L'habitué du palais argumente contre lui, en gesticulant des deux mains. La plaideuse, vieille paysanne au teint hâlé, à l'œil noir, aux traits

(1) Fornenbergh.
(2) N° 1721.

Digitized by Google

énergiques, aux fortes mâchoires annonçant l'opiniâtreté, invoque la maîtresse du logis. Elle lui étreint le bras, pendant qu'elle tire une poule d'un panier, pour la lui offrir. Mais la dame lui montre son mari, en lui expliquant que lui seul peut traiter l'affaire. Sous la poule, le panier est plein d'œufs; un petit garçon aux cheveux roux vient d'en prendre un et le montre au spectateur. Dans le fond du tableau, par une porte ouverte, on aperçoit la domestique de la maison, qui donne du pain à un pauvre homme et à un enfant malheureux. Les procès ont sans doute ruiné cette famille, et le même sort menace les chicaneurs du premier plan.

L'exécution de ce tableau est parfaite, digne de la pensée. Les ombres, les lumières forment les plus habiles contrastes; les parties obscures étonnent de leur vigueur aussi bien que de leur moelleuse harmonie. Les personnages ont d'excellentes attitudes. On retrouve dans la figure de la dame la pâleur vaporeuse que Metsys aimait tant, on ne sait pourquoi. Sur un cahier de papier, une mouche très bien faite rappelle un incident de sa légende amoureuse.

Le portrait d'homme exposé à Berlin prouve ce qu'il était capable de faire en ce genre (1). Il nous montre un individu dans la force de l'âge, coiffé d'un grand tricorne et se détachant sur un fond vert. Il a les yeux petits, le nez fort et le teint assez pâle. Une riche simarre, bordée de fourrure, enveloppe son justaucorps rouge. Sa main droite tient un papier. L'exécution est très fine, très soignée, le coloris d'une

(1) N° 574.

Digitized by Google

pâte délicate. Les tendances positives, le réalisme de Quentin auraient pu faire présumer qu'il devait très bien reproduire un modèle vivant; cette excellente image, ses deux effigies personnelles et le portrait de sa femme, qu'on voit à Florence, le mettent hors de doute. Le duc de Buckingham et le comte d'Arundel en possédaient plusieurs, qui étaient fort estimés (1).

Puisque nous sommes dans le Musée de Berlin, examinons un autre tableau du même peintre, qui lui fait le plus grand honneur (2). Il est traité comme les meilleurs morceaux du retable de Louvain. Les yeux s'entr'ouvrent à peine, les chairs sont exécutées avec la même délicatesse de pinceau, la couleur a toute la finesse émaillée du quinzième siècle. Là encore l'affaiblissement outré des tons, les teintes pâles et bleuâtres de la perspective exagèrent les effets du lointain. Sur un trône splendidement orné, Marie assise tient son enfant nu dans ses bras; à sa droite, une petite table porte du pain blanc, des fruits, du beurre, un verre plein d'eau; un paysage, où l'on remarque une fontaine et des maisons, où les derniers terrains prennent un aspect vaporeux, compose le fond. La Vierge a pour costume un admirable manteau rouge, qui se drape autour d'une robe bleue. La Galiléenne est toute jeune, naïve et gaie; le Christ a une jolie figure. La mère vient de passer un bras derrière son enfant, lui a pris le menton, l'a tiré à elle, et tous deux se baisent sur la bouche, avec un

(1) Félibien : *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres*, t. Ier, pag. 546.
(2) N° 561.

Digitized by Google

mouvement des lèvres très prononcé. Un léger voile, qui orne la tête de Marie, glisse autour du petit Jésus et l'habille un peu par devant. Cette donnée libre et gracieuse, que l'artiste a su délicatement exprimer, forme un tableau charmant et ingénu, où le talent de Metsys nous apparaît sous un nouveau jour; on y sent comme une influence printannière du goût moderne.

On trouvera dans le catalogue d'autres détails sur les ouvrages de Metsys, attendu que nous ne pouvons prolonger à l'infini cet examen. Nous n'abandonnerons pas toutefois l'illustre coloriste sans avoir parlé d'un tableau que possède le Louvre, et qui a longtemps passé pour son œuvre. Le nouveau livret le déclare positivement de sa main (1). Le tableau même prouve cependant le contraire de la façon la plus évidente. Il a pour sujet le Sauveur que l'on détache de la croix, et le soin de l'exécution dénote un habile pinceau; mais le style et plusieurs caractères signalent une origine allemande, une école attardée.

Les personnages, premièrement, sont peints sur fond d'or, vieille méthode abandonnée depuis longtemps par les artistes belges, dans toutes les villes du pays. L'ampleur exagérée des costumes, les plis rompus des étoffes avaient également cessé d'être à

(1) « Quant à nous, après avoir étudié très soigneusement et à un intervalle fort rapproché le grand tableau de l'Ensevelissement du Christ, qui est au Musée d'Anvers, et la peinture du Louvre, le style, le caractère des têtes, dont plusieurs paraissent imitées d'après les mêmes modèles, l'analogie des accessoires, tout enfin nous porte à croire que les tableaux de Paris et d'Anvers sont sortis du même pinceau. »

Digitized by Google

la mode, le gracieux Memlinc et le maréchal d'Anvers lui-même ayant commencé la réforme de cet abus; or, dans le tableau du Louvre, l'excès arrive aux dernières limites de l'absurde. La bizarrerie insensée des coiffures et des ajustements trahit, à n'en pas douter, le mauvais goût germanique. La forme des pieds et des mains le trahit d'une manière encore plus frappante. Nous avons noté plusieurs fois le soin, la délicatesse, l'habileté supérieure avec lesquels Metsys, comme tous les peintres éminents, reproduit les extrémités du corps humain; c'est un problème qui déroute les talents secondaires, un mérite qu'ils ne peuvent jamais atteindre. Dans le tableau du Louvre, les mains sont affreuses, les pieds sont horribles. Les premières ne se distinguent que par une forme désagréable, par de longs doigts osseux; les derniers sont de vraies pattes de singe, au cou-de-pied très bas; ils manquent de talon, et les orteils, gauchement allignés, ont la tournure la plus disgracieuse. Il est impossible d'admettre que le pinceau de Metsys ait effleuré ce panneau. La vigueur des expressions, la finesse du coloris, le soin du travail lui donnent une importance réelle; la syncope de la Vierge, la douleur des autres personnages sont parfaitement rendues, mais le tableau a été peint en Allemagne.

La splendide et opulente collection de Dresde renferme deux dessins exécutés par Metsys. Le premier, fait à la plume, représente la Vierge tenant le Christ mort sur ses genoux. Une table masque heureusement le bas du cadavre, ne laissant voir que le buste et la tête. Marie soulève cette tête de ses deux mains et se penche pour la baiser. Jérusalem, d'une

Digitized by Google

part, de l'autre, le Golgotha surmonté des instruments patibulaires, occupent le fond de l'image. C'est une œuvre conçue dans un sentiment dramatique, où la facture ne demeure pas au dessous de l'idée. La signature du peintre en augmente l'intérêt; on y lit ces mots et cette date :

Quintin Massys 1530.

La scène tragique fut donc esquissée par l'auteur peu de temps avant sa mort, et le millésime vient à l'appui des détails récemment publiés, qui fixent la véritable époque de son décès. Voilà une attestation écrite de sa propre main, d'où il résulte qu'une maladie épidémique ne termina pas ses jours en 1529, comme on l'a imprimé jusqu'ici.

Sur l'autre feuille grimacent deux têtes au crayon rouge extrêmement comiques. On les prend d'abord pour des charges, mais quand on les étudie, on change d'opinion : ces types vulgaires, d'un réalisme parfait, dessinés avec la plus grande finesse, ont dû être esquissés d'après des modèles vivants. Leur caractère grotesque, ils l'avaient reçu de la nature, qui prodigue en tout temps le ridicule. Ils ont, sans le moindre doute, servi pour quelque page figurant l'*Ecce Homo :* ces malandrins ont évidemment braillé contre le Sauveur, au profit de Barrabas. Dis-moi qui tu aimes, et je te dirai qui tu es.

Deux autres productions rares et curieuses, où se manifeste le talent de Quentin, sont suspendues dans la rotonde du même établissement. Ce musée si riche possède en effet six tapisseries flamandes; le catalo-

Digitized by Google

gue les attribue toutes les six au forgeron d'Anvers, mais deux seulement offrent le caractère de son style. Un moment d'étude suffit pour s'en convaincre.

Il y a beaucoup de sentiment dans ces deux morceaux. L'un figure la *Marche au Calvaire;* l'autre, Jésus cloué sur l'instrument funèbre. L'attitude du Galiléen traînant sa croix et l'expression douloureuse qui tourmente sa figure, sont des plus pathétiques. La Vierge perdant connaissance, les autres Maries, sainte Véronique et saint Jean luttent aussi contre une émotion profonde.

Le drame, sur la seconde page, devient encore plus accentué. Les treize individus réunis au pied de la croix sont extrêmement remarquables de types, d'expressions, de maintien et de gestes. Non moins remarquables sont les sept anges qui planent autour de la victime. Sans la pâleur produite par le temps, ce morceau frapperait à la première vue comme un travail tout à fait supérieur.

Les deux images brodées n'ont pas une physionomie complétement pareille. Une minute d'examen fait reconnaître dans la première les types, les coiffures singulières de Quentin, son genre de composition. L'autre morceau a un air de famille avec celui-là, mais le goût du peintre-maréchal s'y trouve mêlé au goût de Rogier van der Weyden. Les personnages portent d'immenses draperies, comme dans les tableaux du second maître. Ils ont les traits plus réguliers, plus délicats plus gracieux que ne sont d'habitude les linéaments des figures tracées par l'artiste de Louvain; ces toiles font penser, non pas à lui, mais au disciple de Jean van Eyck et à Mem-

Digitized by Google

linc. La sentimentalité profonde qui règne sur tous les points de l'œuvre dépasse en outre la mesure du ferronnier, qu'une tendance railleuse portait à la caricature. Et pourtant les acteurs du drame ont le costume de son époque. Metsys a-t-il parfois imité Van der Weyden, ou, mieux encore, l'a-t-il pris pour guide pendant une partie de sa carrière? De là viendrait l'erreur de Molanus, qui le lui donne pour maître; Rogier, mort avant sa naissance, ne put former son talent, mais il pouvait l'inspirer.

Ces deux peintures à l'aiguille, brodées sur une trame de fils d'or, attendent qu'une main habile les reproduise à l'aquarelle, en ravivant les couleurs affaiblies par la vétusté, en leur rendant leur aspect primitif. Leur mérite exceptionnel deviendrait alors manifeste pour tout le monde.

Des autres tapisseries classées à Dresde sous le nom de Metsys, l'une, comme nous le montrerons, fut exécutée d'après un tableau ou un carton de Henri à la Houppe (elle figure l'*Adoration des bergers*); la quatrième n'a pas autant de valeur que les précédentes et ne doit être imputée à aucun maître fameux : des raccourcis détestables y scandalisent la vue. Les dernières, plus faibles encore, de moindres dimensions et d'un style un peu plus récent, n'ont pas le droit de suspendre notre marche.

Les trois premiers fils que Quentin avait eu d'Adelaïde ou Alice van Tuylt s'adonnèrent comme lui à la peinture. En 1510, Pierre et Jacques entrèrent dans l'atelier d'Ariaen, disciple de leur père; il ne nous reste aucune production de leur main; nous n'avons même pas le plus faible renseignement sur leurs travaux et

Digitized by Google

sur leurs aptitudes. Jean fut mis sous la tutelle d'un nommé Jaquet Oskens, durant l'année 1516, et reçu franc-maître en 1531. Celui-là au moins a laissé des traces de son activité : on connaît plusieurs tableaux signés par lui. Le Louvre en possède un, où l'on remarque avec étonnement une raideur et une gaucherie toutes primitives (1). Bethsabée presque nue y enflamme le roi David, mais ne séduit nullement le spectateur. Une corniche du palais porte cette inscription :

1562. Ioanes Massiis pingebat.

Une œuvre pareille doit mettre en garde contre les éloges que donnent à l'auteur quelques écrivains. D'après Fornenbergh, il avait historié pour l'autel des brasseurs, dans la cathédrale d'Anvers, un panneau où l'on admirait encore le style de Quentin : l'archiduc Léopold le trouva magnifique et l'examina longtemps. On voyait de lui à Amsterdam un changeur comptant des monnaies devant une pratique. Il avait encore peint d'autres tableaux sur lesquels on ne possède pas de renseignements détaillés (2). Le *saint Jérôme en prières devant le crucifix*, tableau conservé à Berlin, donne de Jean une aussi pauvre idée que celui du Louvre. Le père de l'Église a un type affreux et ignoble; la perspective est manquée : la tête et les mains de l'ermite ne se détachent pas du roc. La peinture, grossière et heurtée, ne rachète nullement les autres défauts.

(1) N° 281.

(2) **Karel van Mander et Fornenbergh les mentionnent sans les décrire.**

Digitized by Google

Deux œuvres de mérite que possédait le roi de Hollande, et que le catalogue attribuait à Jean Metsys, ne devaient donc pas être de lui. L'un figurait la *Marche au Calvaire :* il se recommande surtout par la vigueur de l'expression et la délicatesse du travail. L'autre est l'image d'un inconnu, pleine de naturel et de vérité ; il tient un faucon sur le poing; derrière lui on aperçoit un fragment de paysage, où un vieux château couronne une éminence; au bas de la colline broute un cerf, qui achève de nous expliquer les goûts du personnage.

Jean eut à son tour un fils qui n'abandonna point les arts, mais cultiva de préférence la gravure. Il s'appelait Cornélis. On a de sa main des épisodes du Nouveau Testament, qui portent la date de 1550; l'histoire de Samson en douze estampes (1) et quelques autres morceaux. Après lui, on perd les traces de cette famille ; tirée par l'amour et le génie de l'ombre où foisonne la multitude, elle disparut dans les ténèbres, quand la flamme soudaine qui l'avait illuminée s'éteignit peu à peu, de génération en génération, et que la froide sottise glaça, comme l'hiver éternel du pôle, ses derniers représentants.

Les élèves formés par Quentin ne semblent pas avoir été mieux doués que sa famille et sont demeurés profondément inconnus. Il admit dans son atelier, en 1495, cet Ariaen qui devint le maître de ses deux fils aînés; en 1581, il reçut Willem Meulenbroec; en 1504, Edwaert Portugalois; en 1510, Henne Boechmachere. On chercherait inutilement

(1) On y lit les chiffres suivants : 1549, 1550 et 1562.

Digitized by Google

des noms plus obscurs. Le grand homme eut, selon toute probabilité, une mauvaise chance sous ce rapport : les individus qui se groupaient autour de lui profitèrent médiocrement de ses leçons, ils n'avaient point les facultés nécessaires pour continuer le mouvement inauguré par lui. Quand il disparut, l'ombre enveloppa son école, et l'imitation de l'Italie éclipsa les traditions flamandes.

On trouve çà et là, dans les galeries publiques de l'Europe, des tableaux signés, où règne évidemment sa manière, et qui durent être peints par des imitateurs ou par des élèves que ne mentionnent point les *Liggeren*. Tel est un panneau conservé à Munich, portant une signature et une date :

Maxing inv. fecit aº 1542.

On y voit un légiste, avocat ou procureur, ayant près de lui son clerc et tenant un décret sur parchemin, dont il explique le sens à des paysans. Le commentateur et le premier villageois, les deux personnages principaux, sont évidemment des charges : l'homme de loi, qui sourit à ses auditeurs, a une énorme face et un menton prodigieux ; le paysan, un crâne aplati et un profil d'oiseau. La pièce est encombrée de boîtes et de paperasses. Les individus et les objets se détachent sur un fond assez sombre. Le travail, comme la donnée, rappellent tout à fait Quentin Metsys. La touche est seulement plus rude que celle du maître (1).

(1) Nº 44.

Digitized by Google

Le musée de Berlin possède un tableau analogue, peint par un autre imitateur du célèbre ferronnier. Un musicien ambulant y chante à pleine gorge, tandis qu'une vieille, tenant de la main gauche une canette, lui vole sa bourse de la main droite. La scène a lieu dans une chambre éclairée par une fenêtre. Sur le mur, se trouve inscrit un vers flamand, que le virtuose nomade est censé débiter. Les deux créatures sont peintes de la même manière et dans la même dimension que les fameux Peseurs d'or. La couleur est dure, l'exécution rude comme celle de Jean Metsys. Le panneau est signé :

Hviis F. 1571.

Un troisième disciple inconnu apprend son nom à l'historien sur deux tableaux qui représentent le même motif, l'un exposé dans la collection de Dresde, l'autre dans celle de Madrid. Le premier porte la signature suivante : MARIN[s] ME FECIT ANNO 1541 ; la seconde inscription est datée de 1558. On y voit un banquier ou changeur, assis devant un comptoir et pesant de l'or, pendant qu'une jeune femme, placée près de lui, examine la balance. Le morceau de Dresde, que j'ai pu apprécier, est une œuvre médiocre (1). Les personnages, coiffés d'une manière fantasque, sont vulgairement peints ; le coloris offense la vue par ses tons secs et durs. L'air manque, aussi

(1) N° 1722. La galerie de Munich possède une troisième reproduction de ce morceau, qui est attribuée par le catalogue à Jean Metsys (première série, n° 4).

Digitized by Google

bien que la perspective : l'homme et la femme semblent incrustés dans la muraille; tous les objets ont l'air d'adhérer l'un à l'autre. Ce n'était donc pas un héros de la palette que Marinus; mais il doit avoir copié, affadi bon nombre d'ouvrages que Metsys avait illuminés de sa couleur et vivifiés de son talent. A l'occasion, il peut devenir utile de le connaître.

Qu'était-ce que ces artistes ignorés, qui nous ont eux-mêmes transmis leurs noms et indiqué par une date l'époque où ils travaillaient? Dans quelles archives, dans quelles liasses poudreuses chercherons-nous, trouverons-nous des détails sur leur vie, des renseignements sur leurs autres productions? Hélas! je ne puis répondre : un vide obscur se creuse de nouveau sous mes pas. C'est ainsi que ma première édition a été un voyage de découverte, que la seconde est un voyage de même nature, et que là où je m'arrête, j'aperçois encore dans le lointain de vagues espaces noyés dans la brume, éclairés de lueurs insuffisantes!

Œuvres de Quentin Metsys

LOUVAIN

1. Légende relative à la naissance de la Vierge, triptyque. Les épisodes de la légende occupent les volets : 1° l'Offrande de Joachim refusée par le grand prêtre; 2° un Ange annonçant à Joachim que sa femme engendrera la mère du Sauveur; 3° les Présents de Joachim acceptés, parce que son mariage a

Digitized by Google

cessé d'être stérile; 4° Le Christ bénissant sainte Anne à son lit de mort. Le panneau central figure le triomphe de sainte Anne et de la Vierge, qu'entourent leurs parents. A l'église Saint-Pierre.

ANVERS

2. Le Sauveur descendu de croix, panneau central d'un retable. L'aile gauche représente la décollation de saint Jean-Baptiste; l'aile droite, le martyre de saint Jean l'Évangéliste. Les deux revers figurent les deux saints debout, le premier montrant l'agneau mystique couché sur le livre des Évangiles, qu'il tient de la main gauche; le second, bénissant le calice empoisonné, d'où sort un dragon. Au Musée, nos 46, 47, 48, 49 et 50.

3. Sainte Madeleine, vue à mi-corps et placée sous un portique. Elle tient le vase aux parfums qui lui sert d'emblème et en soulève le couvercle. Au Musée, n° 44.

4. Les Percepteurs. Un homme, coiffé d'un chapeau rouge, compte des pièces d'or et fait des annotations dans un livre de recettes, où il marque les sommes rapportées par les accises de la ville d'Anvers. Un autre individu, portant une coiffure verte, se penche sur l'épaule du premier comptable et prend part à son travail. Ébauche ou mauvaise copie d'un tableau original. Au Musée, n° 45.

BERLIN

5. La Vierge sur un trône, baisant le petit Jésus. Au Musée, n° 561.

Digitized by Google

6. Portrait d'un homme chaudement vêtu, ayant à la main un papier. Au Musée, n° 574.

DRESDE

7. L'Avocat et les Plaideurs. Au Musée, n° 1721.

8. La Vierge tenant le Christ mort sur ses genoux, dessin à la plume. Dans la collection du Musée.

9. Deux têtes comiques, dessinées au crayon rouge. Dans la collection du Musée.

10. La marche au Calvaire. Tapisserie d'après un tableau ou un carton de Metsys, exposée dans la rotonde du Musée.

11. Le Sauveur sur la croix, tapisserie d'après un tableau ou un carton de Metsys, exposée dans la rotonde du Musée.

MUNICH

12. Les Percepteurs. Répétition du tableau d'Anvers et de Windsor. Les inscriptions sur le livre de recettes sont presque identiques. L'exécution est très rude; la couleur sombre ne rappelle pas du tout le coloris habituel de Metsys. Au Musée, n° 80.

13. Saint Jérôme assis dans une chambre, au milieu de livres et d'ustensiles, montrant de la main une tête de mort. Par la fenêtre, on découvre un paysage. Ancienne copie d'un original, qui se trouve à Turin chez le comte d'Arrache. Dans la Pinacothèque, n° 85.

VIENNE

14. Sujet analogue au précédent. Saint Jérôme en prières, dans un paysage, devant un crucifix appuyé

Digitized by Google

contre des fragments de vieilles sculptures. L'expression est pleine de vigueur, le coloris excellent, le paysage d'une beauté remarquable. L'œuvre porte d'ailleurs une signature et une date :

Qvintin Masijs F. 1513.

Dans la galerie Lichtenstein.

15. Portrait d'un homme sans barbe, qui a la tête couverte d'un bonnet noir, en fourrure. Il regarde vers sa gauche, et tient dans sa main droite un anneau qu'il paraît montrer ; dans son autre main, il porte un rouleau de papier, où sont enfilées quatre bagues ornées de pierres précieuses. Galerie impériale, n° 37.

16. Parabole du mauvais intendant. Par une fenêtre, on le voit aux prises avec ses débiteurs. Galerie impériale, n° 29.

17. Saint Jérôme lisant auprès d'une tête de mort. Ancienne copie du tableau que possède, à Turin, le comte d'Arrache. Galerie impériale, n° 32.

CASSEL

18. Jeune ribaude caressant un vieillard qui tient une bourse, pendant qu'une vieille fait le guet à la porte. Galerie électorale, n° 2.

GOTHA

19. Portrait d'un jeune homme, qui tient un petit verre à boire dans sa main droite et a la gauche placée devant sa poitrine. En haut de l'image se trouvent deux écussons, renfermant l'un et l'autre trois corbeaux. Dans la collection ducale.

Digitized by Google

LA HAYE

20. La Vierge triomphante, portant son fils dans ses bras, les pieds appuyés sur le croissant de la lune et environnée d'anges. En haut, Dieu le père avec la colombe. Autrefois dans la collection du roi de Hollande. Lorsque la cathédrale Saint-Donat, à Bruges, fut démolie, on trouva ce tableau maçonné entre deux murs, où il était sans doute resté depuis le temps des Iconoclastes. Des briques, qui tombèrent sur la peinture, l'endommagèrent en plusieurs endroits; mais elle fut restaurée avec le plus grand soin.

PARIS

21. Un Banquier pesant des pièces d'or, près de sa femme qui feuillète un livre. Au Louvre, nº 279. Signé : *Quinten Matsys schilder* 1518. Le mot *schilder* veut dire *peintre*.

22. Vieux libertin caressé par une jeune courtisane, qui le vole. Autrefois dans la collection Pourtalès.

FLORENCE

23. Portrait d'un homme ayant pour coiffure une barette noire, vêtu d'un habit noir et portant une bague au doigt. Dans la galerie des Offices.

24. Portrait de Metsys, jeune encore, peint par lui-même.

25. Portrait de Metsys, dans la force de l'âge, peint par lui-même.

Digitized by Google

26. Portrait de sa seconde femme, Catherine Heyens, portant la date de 1520.

27. Buste de saint Jérôme.

Ces quatre peintures se trouvent dans la galerie des Offices.

TURIN

28. Saint Jérôme étudiant près d'une tête de mort. Chez le comte d'Arrache.

ROME

29. Parabole du mauvais intendant, figures à mi-corps. Dans la galerie Doria.

VENISE

30. Le Christ devant Pilate. Dans le palais ducal.

NAPLES

31. L'Adoration des mages. Tableau que Hirt avait vu dans la Calabre, en 1783, parmi les ruines d'une église, et qu'on a transporté, en 1791, au Musée royal de Naples. C'est une attribution qui aurait besoin d'être vérifiée.

WINDSOR

32. Les Percepteurs. C'est probablement l'original des copies mentionnées plus haut, que possèdent les collections d'Anvers et de Munich. Galerie du château royal, n° 67. Gravé par R. Earldom sous un titre inexact : les Avares (*the Misers*), et par H. Bourne sous un titre qui ne vaut pas mieux : les Usuriers.

Digitized by Google

KNOLE (*dans le comté de Kent*).

33. Un avare surpris par le diable. Dans la collection de la famille Sackville, nº 63.

CORSAM-HOUSE.

34. Sainte Madeleine. Corsam-House est le château de la famille Methuen.

Œuvres perdues

1. Marie et l'enfant Jésus; autrefois dans l'église des nonnes de Sainte-Élisabeth ou de Sion, à Bruxelles. (Descamps : *Voyage pittoresque*, etc.)

2. Jésus couronné d'épines : on voyait au dessous de lui les têtes du peuple. Autrefois dans l'église des nonnes de Sainte-Élisabeth ou de Sion, à Bruxelles (Descamps : *Voyage pittoresque*, etc.). C'était probablement pour ce tableau que Metsys avait crayonné les têtes comiques de Dresde.

3. Simon offrant une pièce de monnaie à saint Pierre. Autrefois dans le Musée du Louvre. (Landon : *Musée français*, t. XIV, pag. 121.)

4. Fiançailles de sainte Élisabeth. Autrefois dans le Musée du Louvre. (Landon : *Musée français*, t. XVI, pag. 59.)

5. Marie, vue à mi-corps, avec l'enfant Jésus, qui tient une pomme près de sa bouche. Tableau gravé par R. Sadeler.

6. Repos de la Sainte Famille, à son retour d'Égypte, tableau dont Zani et Brulliot mentionnent une gravure.

Digitized by Google

7. Saint Luc peignant la Vierge assise sur un trône, avec son fils dans ses bras. Tableau gravé par Antoine Wierix.

8. Un Changeur qui compte et pèse de l'or avec sa femme. Tableau que possédait autrefois le nommé Steenens, marchand d'Anvers. C'est probablement l'ouvrage maintenant exposé au Louvre.

9. Une reproduction de la même donnée appartenait jadis à M. Winckler, de Leipzig.

10. Les Joueurs de cartes : autrefois chez un bourgeois d'Anvers.

11. Une petite Vierge, que possédait autrefois un amateur nommé Barthélemy Ferreris (Karel van Mander).

12. Les portraits d'Érasme et de Pierre Œgidius réunis, sculpture en bois qui ornait la collection de Charles Ier, roi d'Angleterre.

13. Portrait d'Érasme, peint sur bois, cité par Samuel Knight, pag. 323.

14. Portrait d'une marchande de bijoux, tableau qui appartenait à Rubens.

15. Deux caricatures monstrueuses. Jadis chez le sieur Smits, bourgmestre d'Alost.

16. Figures de mendiants, qui semblaient lire de pieux ouvrages et avaient été dessinées d'après nature. Autrefois à Bruxelles.

Fausses attributions

1. Tête de Christ, peinte par Hubert van Eyck. Musée d'Anvers, n° 42.

Digitized by Google

2. Tête de la Vierge, peinte par Hubert van Eyck. Musée d'Anvers, n° 43.

3. Tête sanglante du Christ. Musée d'Anvers, n° 155. Cette horrible figure doit être d'un peintre germanique; un Flamand n'aurait pas voulu peindre une image aussi repoussante, qui soulève le cœur.

4. Un enfant appuyé sur une table et caressant un chat de ses deux mains. Très mauvais tableau, d'une époque beaucoup plus moderne que celle où vivait Quentin Metsys et qui n'a aucun rapport avec sa manière. Au Musée de Brunswick, n° 581.

5. Le Christ descendu de croix, tableau d'origine allemande, que possède le Louvre; n° 280.

6. La Trinité, tableau allemand, usé, repeint, sans valeur. Dans la chapelle Saint-Maurice, à Nuremberg.

7. Prétendu portrait du sectaire anabaptiste Knipperdolling. On lit sur le tableau cette signature évidemment fausse : *Quint. Messii seffigiebat mens. Jul.* 21 *anno* 1534. Au musée de Francfort.

Œuvres de Jean Metsys

1. David et Bethsabée. Tableau portant la signature du peintre et la date : 1562. IOANES MASSIIS PINGEBAT. Au Louvre, n° 281.

2. Saint Jérôme en prières devant un crucifix, au milieu d'un paysage. Au Musée de Berlin, n° 666.

3. Un Changeur ou un Percepteur, qui écrit dans son livre de comptes, pendant qu'un individu lui dérobe de l'argent. Au Musée de Berlin, n° 671.

Digitized by Google

4. Deux hommes et une femme assis devant une table, avec un joueur de cornemuse et une joueuse de tambourin. Signé : IOHANNES MASSIIS PINGEBAT 1564. Dans la galerie impériale de Vienne, nº 30.

5. Loth et ses filles dans une grotte; on voit au dernier plan l'incendie de Sodome. Signé : 1563. IOANNES MASSIIS PINGEBAT. Dans la galerie impériale de Vienne, nº 82.

6. L'Ensevelissement du Christ. Joseph d'Arimathie et Nicodème portent le cadavre : la Vierge, qu'on aperçoit derrière ce groupe, Jean et Madeleine, placés à droite et à gauche, fondent en larmes. Dans la galerie ducale de Brunswick, nº 26.

7. Visitation de la sainte Vierge. Tableau médiocre, où la facilité des gestes et des attitudes, compensant la raideur du travail, annonce la libre facture des écoles modernes. Signé : JOANNES MASSIIS. 1558. Musée d'Anvers, nº 156.

8. Guérison de Tobie. Tableau analogue au précédent. Signé : JOANNES MASSIIS. 1564. Musée d'Anvers, nº 157.

9. L'Apôtre saint Paul, devenu vieux, écrivant dans un livre, sur une table. Panneau signé : JOANNES MASSIIS PINGEBAT. 1565. Dans la galerie de Schleissheim.

10. *Ecce Homo*. Jadis à La Haye, dans la collection du roi de Hollande. Attribution.

11. Le Portement de croix. Jadis à La Haye, dans la collection du roi de Hollande. Attribution.

12. Marie baisant son fils; devant eux sont placés des raisins; derrière eux, on aperçoit un paysage. Imitation du morceau de Berlin que nous avons dé-

Digitized by Google

crit. Au château de Keddleston, demeure du comte de Scarsdale, en Angleterre.

13. Une Fileuse, à laquelle un jeune homme prend le sein. Dans la galerie des États, à Prague. Attribution.

Digitized by Google

CHAPITRE V

HENRI A LA HOUPPE

Réflexions sur le paysage. — Il cesse de former un pur accessoire et devient un genre indépendant. — Peintres qui l'affranchissent. — Henri à la Houppe, grand homme méconnu. — Obscurité de sa biographie. — Ses tableaux prouvent qu'il fut l'élève principal de Memlinc. — Dans la seconde partie de sa carrière, il fit un long séjour au delà des Alpes. — Œuvres datées de sa main. — Il avait adopté pour marque un hibou. — Les Italiens l'appellent le maître à la chouette. — Panneau d'Anvers. — *Adoration des mages*, attribuée à Jean van Eyck. — *Baptême du Christ*, attribué à Memlinc. — *Annonciation* du Louvre. — Henri *met de bles* a eu trois manières.

Le paysage, il faut bien le dire, excite en général moins d'intérêt que la peinture d'histoire. La foule l'estime peu : elle ne trouve aucun charme dans cette imitation de l'univers. Que lui importent les bois, les prés, les coteaux, les ondes limpides ou fangeuses, qui dorment ou se voilent sous un blanche écume, les arbres verts découpés sur le ciel rose du

Digitized by Google

soir, les montagnes au front chagrin, les vallons mystérieux argentés par la lune et toutes les autres magnificences de la nature? C'est à peine si elle les comprend dans la réalité : leur image ne peut ni lui plaire ni l'émouvoir. Il lui faut soit du drame, soit des objets qui se rapportent à la vie quotidienne : un paisible reflet du monde exige des sentiments trop poétiques pour que la beauté en frappe les âmes vulgaires.

Les esprits tendres et rêveurs, ceux qui ont beaucoup souffert de l'injustice et de la trahison humaines, ont au contraire un goût prononcé pour les tableaux champêtres. Les sites qu'on y admire gardent en partie la vertu calmante de l'original. Devant leurs frais lointains, on s'abandonne à des songes doux et tristes. L'on ressent de nouveau cette aspiration vers la solitude, qui gonfle de joie les cœurs blessés par une dure expérience. Ah! fuir le visage insidieux des hommes, s'égarer dans des bois de plus en plus profonds, de plus en plus sauvages, n'entendre que le murmure du vent parmi les feuilles, ce bruit si monotone et si varié, qui soupire, s'accroît et gronde, puis diminue, faiblit et s'éteint peu à peu en des rumeurs presque insaisissables, recommence derrière vous, passe au dessus de votre tête et va mourir au loin, ou tourne et frémit tantôt à votre gauche, tantôt à votre droite, orchestre immense, dont les modulations infinies valent toutes celles de la musique, mais dont le langage ne séduit que les âmes primitives, n'est-ce point rétablir pour soi les conditions où la nature avait placé le premier homme, quand il sortit vierge et pur de ses mains bienveillantes? Durant les

Digitized by Google

beaux jours, on peut encore chercher ces rustiques paysages; mais pendant les sombres mois de l'hiver, pendant les jours d'affliction où une pluie glacée fouette la campagne, où les arbres nus se tordent sous la bise, où la lumière paraît engloutie au fond des nuages amoncelés, comment satisfaire l'amour que nous inspirent les scènes radieuses du monde extérieur? Les tableaux viennent alors à notre aide : la peinture prend la place de la réalité absente.

Un grand fleuve coule ici entre deux files de hauteurs perpendiculaires : le rhododendron aux touffes éclatantes, la digitale garnie de ses dés roses, la gentiane bleue comme le ciel dont elle cherche le voisinage, quelques hêtres nains et la ronce épineuse en décorent splendidement le sommet. Le soleil se couche derrière un de ces murs granitiques : l'ombre enveloppe le courant, où se réfléchissent çà et là des teintes purpurines. L'aigle des eaux douces, le balbuzard, effleure de ses ailes grises la tranquille surface et brille dans l'obscurité naissante. Le jonc, la villarsie dorée, le calamus aromaticus dentellent les bords de la rivière. Au fond de la perspective, un piéton suit le chemin qui la côtoie : l'air brumeux et velouté du soir cache à demi ses formes. Où va-t-il? Le terme de sa course est-il encore éloigné? La nuit arrive et presse le pas. Qu'il se garde des embûches, des vents funestes, que les génies hospitaliers lui servent d'escorte et le protégent contre les fantômes qui rôdent dans l'air obscur! Puisse l'auberge être prochaine! Nous devenons, pour ainsi dire, ses compagnons de voyage et lui souhaitons ardemment l'abri qu'il espère.

Digitized by Google

Une longue avenue se déroule maintenant à nos yeux : nous voici dans le fond des bois. L'herbe pousse au milieu du chemin, où végète aussi la mousse étoilée des forêts. Le sycomore étend au dessus les voûtes transparentes de son élégant feuillage : la lumière en traverse les zones, qui deviennent de plus en plus sombres, puis jaspe le sol de veines éclatantes. A droite et à gauche, on aperçoit les rameaux désordonnés des hêtres, qui s'élancent dans toutes les directions, traînant sur la terre ou montant vers le ciel, éparpillés, sauvages et pour ainsi dire sans frein. Au bord de la route, un pâtre assis mange un morceau de pain noir, qu'il a tiré de son bissac : étendu devant lui, son chien le regarde avec l'expression du désir et de l'espérance ; les moutons, un peu au delà, broutent le vert gramen, et les nuances dorées de leur toison forment contraste avec le paysage. Ensuite la vue plonge, plonge dans la riante allée, sans en découvrir le terme.

Là, c'est un vieux château flamand qui tombe en ruines près d'un marécage. Les murs de brique se dégradent et s'écroulent : le violier jaune y arbore ses fleurs odorantes, le lierre y enfonce ses opiniâtres racines et la scolopendre agite devant les fenêtres vides ses longs rubans de verdure. La poule d'eau cherche une retraite dans les débris, le pluvier s'abat sur les corniches solitaires. L'astre du jour, qui décline, rayonne au loin à travers un massif de charmes, dont les feuilles paraissent enveloppées d'un or fluide. Aucune brise ne plisse la face de l'onde ; le jonc vulgaire, portant sur le côté une aigrette de fleurs jaunes, qui lui donne un air martial, presse en batail-

Digitized by Google

lons épais ses tiges pointues comme des lances; la capillaire flotte échevelée au milieu des eaux. Il semble qu'on respire l'odeur vague des nénuphars; on suit en imagination les bords ondoyants du marais, qui se perdent dans le voile de la brume, et l'on jouit de cette triste nature, comme des scènes où tout est préparé pour le bonheur de l'homme.

Mais le paysage ne substitue pas seulement d'agréables fictions aux spectacles des beaux jours; il nous fait aussi mieux connaître le monde extérieur. Le peintre, comme chacun de nous, a l'occasion de voir des sites, des phénomènes peu ordinaires; il rencontre parfois d'admirables perspectives et les transporte sur ses toiles. Nous profitons de ses voyages, de ses études; les végétaux et les peuples de l'Orient, les déserts de l'Amérique, les vallées profondes et les hautes chaînes de montagnes, les rocs des grèves maritimes, le brillant aspect des îles lointaines passent tour à tour devant nos yeux : sans faire aucun effort, nous visitons le monde entier.

Après avoir occupé dans les œuvres flamandes une place considérable, mais subordonnée, le paysage devait augmenter ses prétentions, envahir peu à peu le champ des tableaux et aspirer à l'indépendance. Il fallait que tôt ou tard la reproduction de la nature devînt un genre spécial, comme en littérature l'églogue, la description poétique du monde extérieur, les contes et romans champêtres. Deux hommes d'élite passent, depuis le seizième siècle, pour avoir frayé cette nouvelle route. Malheureusement leur biographie est noyée dans une ombre épaisse, et une obscurité presque aussi complète

Digitized by Google

enveloppe l'histoire de leurs travaux. Par une chance déplorable, quand nous espérions sortir des lueurs crépusculaires qui ont gêné si longtemps notre marche, quand nous abordons une époque où l'on imprimait déjà beaucoup, la nuit condense ses ténèbres et nous force de nouveau à tâtonner pour découvrir notre chemin. Henri à la Houppe, Joachim Patinir! Quel historien, quel choniqueur nous donnera des renseignements sur ces deux chefs d'école? Pourrons-nous tirer de la brume leurs pâles figures? Pourrons-nous accentuer un peu ces ombres fugitives?

Van Mander ne nous a laissé que des détails presque sans valeur sur le plus important des deux, Henri à la Houppe. On l'appelle d'habitude Henri de Bles ou *met de bles*, ce qui est plus régulier, sans savoir que les trois dernières syllabes ne forment pas un nom propre, mais un sobriquet : *Henri met de bles* veut dire, dans la langue flamande, Henri à la Houppe. Une touffe de cheveux blancs, qui se trouvait placée sur le devant de sa tête, le fit désigner de cette manière (1). Il naquit à Bouvigne, en face de Dinant : les deux communes jalouses et ennemies semblèrent vouloir lutter dans les champs pacifiques de l'idéal, comme dans le domaine de la réalité. Car si l'artiste de Bouvigne, Henri à la Houppe, cultivait le paysage, Dinant lui opposa Joachim Patinir, lequel observait et reproduisait aussi la nature. A quelle époque le premier vint-il au monde? Les biographes ne connaissent pas plus la date de sa

(1) Karel van Mander.

Digitized by Google

naissance que l'année de sa mort. On affirme sans aucune preuve, sans aucun indice même, qu'il vit le jour en 1480 et décéda en 1550. Un chiffre, qui se trouve sur un tableau appartenant au prince de Ligne, semble confirmer la première hypothèse. Le morceau représente la Nativité ou l'Adoration du petit Jésus parmi les ruines d'un vieux monument. Une muraille porte l'inscription suivante : — N 80. — Elle doit signifier : *Natus anno octogesimo* (né l'an 80). L'artiste aura omis, comme on le fait encore tous les jours, les deux premiers chiffres du millésime. Un vieillard dit qu'il est né en 86 ou en 92, au lieu de 1786 et 1792. D'autres circonstances appuieront tout à l'heure cette donnée chronologique.

Dans quel lieu Henri *met de bles* apprit-il la peinture? Quel maître forma son talent? On l'ignore, et si nous obtenons à cet égard des renseignements précieux, nous y arriverons par l'étude de ses œuvres. Ses tableaux prouvent qu'il fut l'élève de Memlinc. Il alla donc chercher dans la ville de Bruges l'instruction qui lui était nécessaire.

Où demeura-t-il ensuite? Quelles joies, quelles douleurs troublèrent ou enchantèrent sa vie? Questions inutiles, presque humiliantes pour un historien qui voudrait pouvoir toujours répondre. Un fragment du voyage d'Albert Dürer dans les Pays-Bas a fait supposer qu'il habitait Malines : mais le passage est bien vague et l'induction bien hasardée. Voici comment s'exprime le grand peintre : « Le huitième jour après *Corpus Christi*, je vais à Malines avec ma famille pour voir madame Marguerite; je descends à l'auberge de la Tête d'Or, chez maître Henri, le peintre. Les

Digitized by Google

peintres et les statuaires m'invitent à dîner dans mon propre logement, et me rendent beaucoup d'honneurs. »

La rédaction de ce passage prouve que maître *Henri le peintre* ne demeurait pas seulement à l'auberge de la Tête d'Or, qu'il en était le patron. S'il l'avait seulement habité comme locataire, s'il y avait reçu le voyageur comme un ami, les peintres et statuaires de Malines n'eussent pas invité Albert à dîner *dans son propre logement*. Ces termes démontrent que les artistes commandèrent le repas et le payèrent. Des renseignements authentiques, d'ailleurs, nous ont appris le nom de l'hôtelier, en sorte que toute discussion devient oiseuse : il s'appelait Henri Kelderman. La régence de Malines lui acheta, en 1516 ou 1517, pour la somme de 38 florins, deux tableaux qu'elle voulait donner à la fille du seigneur de Blaesvelt, qui allait prendre le voile dans le monastère de Béthanie ; les comptes de la ville mettent le fait hors de doute (1). Henri devait être un de ces peintres en détrempe, alors si nombreux dans la ville de Malines, qui employaient les couleurs à l'huile d'une manière exceptionnelle, un artisan plutôt qu'un artiste. S'il avait possédé quelque talent, Dürer eût été moins laconique à son égard, lui eût même donné

(1) Voici le passage traduit du flamand : « Payé à l'hôtel de la Tête-d'Or, pour un festin commandé par les messieurs de la ville et offert à quelques messieurs d'Anvers, etc.

« Payé au même, pour deux tableaux qui lui ont été achetés et qu'on a offerts à la fille de monseigneur de Blaesvelt, comme elle faisait sa profession à Béthanie ; coût XXXVIII florins. » (Compte de 1516-1517, aux Archives communales de Malines.)

Digitized by Google

des estampes, selon son habitude, et en aurait fait mention. Comme un digne aubergiste, sachant rédiger des notes lucratives, Henri Kelderman était à son aise. Il avait acheté à dame Isabelle de Marchefoin, veuve du célèbre chroniqueur Olivier de la Marche, une maison située place du Marché au Bétail, entre son auberge et la chapelle de Saint-Éloi, immeuble que le défunt lui-même avait acquis en 1488. Les frais d'une messe anniversaire en son honneur furent hypothéqués sur cette maison durant l'année 1505(1). Un Henri Kelderman obtint, en 1490, le titre de franc-maître à Anvers, comme le remarque M. Pinchart : c'était probablement le *chef* habile qui savait diriger ses marmitons et ses chambrières, pendant qu'il tenait le pinceau.

Le portrait seul de Henri à la Houppe, gravé par Jérôme Cock, inspire de lui la meilleure opinion. Il a un type plein de dignité, la mine noble et fière d'un seigneur. Le corps est élancé, la tête haute : le regard commande, menace même; un nez bien fait, une barbe régulière, d'épaisses moustaches, un galbe élégant ajoutent à la distinction de la figure. Le vêtement y contribue aussi : le maître porte un costume de gentilhomme et tient des gants à la main, comme un individu qui fréquente la bonne société.

Cette effigie nous renseigne encore sur d'autres points. Le grand artiste méconnu y paraît avoir trente-cinq ans, et sa mise date des premiers temps du règne de François Ier : justaucorps en soie,

(1) Archives communales de Malines, *Goedenis-boek*, année 1505, folio CXL, recto.

Digitized by Google

manches à nombreux crevés, fraise naissante. Or le gendre de Louis XII remplaça son beau-père le 1er janvier 1515. L'image de Henri à la Houppe confirme donc l'hypothèse qui le suppose né en 1480.

Derrière lui, dans une niche, on aperçoit la chouette qui lui servait de marque et l'a fait surnommer le maître au hibou, parce qu'il logeait fréquemment un de ces animaux à l'endroit le moins apparent de ses ouvrages : il l'y cachait si bien qu'il fallait parfois chercher longtemps pour le découvrir. Cette fantaisie d'artiste occasionna mainte gageure : des individus pariaient qu'un de leurs camarades ne trouverait point l'oiseau, celui-ci soutenait le contraire, et l'élégante image servait d'amusement. Les Italiens donnèrent à Henri le sobriquet de *Civetta*, ce mot signifiant *hibou* dans leur langue, et même leurs livres ne le désignent guère autrement. Pourquoi l'habile paysagiste avait-il choisi cet emblème? Probablement parce qu'il avait quelque rapport avec son nom de famille, que nous ignorons (il pouvait s'appeler *Steenuil*, par exemple).

Le seul événement de son existence qui paraisse indubitable, c'est qu'il fit un long séjour au delà des Alpes. « Henri de Bles, nous apprend le grave Lanzi, demeura longtemps dans l'État vénitien. Outre les paysages que l'on voit de lui à Venise et qui conservent un peu de la rudesse antique, il peignit pour l'église Saint-Nazaire, de Brescia, une Nativité de Notre Seigneur, d'un style où la composition rappelle la manière du Bassan. Le ton général de ses panneaux tire sur le bleu, et les types de ses visages ont quelque chose d'exotique. J'ai vu, en outre, des

Digitized by Google

tableaux de cabinet qu'il a peuplés de petites figures fantastiques, celles qu'on nomme chimères et fantômes, dans lesquelles il montra beaucoup d'originalité. Ces capricieuses images nous ramèneront bientôt à parler encore de lui (1). » Bientôt, en effet, Lanzi revient sur l'artiste flamand : « Vers 1660, lorsque Civetta, Jérôme Bosch et le Carpioni avaient multiplié dans les collections ces peintures de haut goût, dit-il, que l'on nomme des caprices... » et il déroule une phrase interminable, où il n'est plus question du grand coloriste (2).

Suivant Nagler, il exécuta pour la salle du Conseil des Dix, dans le palais des Doges, à Venise, cinq grands paysages historiés (3). Il serait important de savoir quand il rentra dans son pays natal. Je crois que ce fut après 1521, puisque Albert Dürer ne le mentionne pas une seule fois. Un écrivain belge prétend que le duc Rodolphe (quel duc Rodolphe?) acheta ses meilleurs ouvrages, pour les expédier en Allemagne; mais il ne dit point où il a trouvé ce fait (4). Deux tableaux seulement, parmi ceux que l'on connaît de lui, portent un millésime. J'ai vu le premier autrefois, chez le prince de Wallerstein, ambassadeur de Bavière à Paris. C'était un portrait d'homme : l'individu, encore jeune, portait une robe brune garnie de fourrure, et une cape grise sur la tête; ses cheveux déroulés couvraient ses épaules. Il tenait à

(1) Storia pittorica della Italia, tom, III, pag. 250.
(2) Même ouvrage, tom. III, pag. 252.
(3) *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, tom. Ier, pag. 529.
(4) Balkéma : *Dictionnaire des peintres flamands*.

Digitized by Google

la main un rosaire aux grains pourpres. Dans la partie supérieure du panneau se trouvait l'inscription :

Anno Dni 1509.

Entre le premier et le second mot, on voyait une chouette, sur laquelle s'abattait un autre oiseau, pour satisfaire la haine que la rôdeuse des nuits inspire à toute la tribu ailée. Cette œuvre curieuse a dû passer dans la collection du prince Albert.

L'autre morceau daté se trouve à Dinant, chez M. Perpète Henri. Le tableau a pour sujet la parabole du bon Samaritain, figurée en plusieurs scènes, conformément au goût de l'époque et au goût spécial de Memlinc. Sur le premier plan, on voit un hibou niché dans le creux d'un gros arbre et, au dessus de l'animal, le chiffre 1511.

Voilà les maigres détails que j'ai pu réunir concernant la biographie d'un artiste, auquel son talent et sa position entre deux écoles doivent assurer le plus vif intérêt. Lanzi, après l'avoir fait naître en Bohême, de sa pleine autorité, le fait mourir à Ferrare, avec aussi peu de motifs : Mariette, dans son *Abecedario*, lui a déjà reproché cette escapade. Immerzeel prétend qu'il cessa de vivre à Liége en 1550, mais n'allègue pas la moindre preuve, n'indique pas la moindre source. On ne peut donc rien affirmer, jusqu'à nouvel ordre, sur le lieu et l'époque où il termina sa carrière.

Le nommé Wijntjes, du temps de Karel van Mander, possédait de Henri à la Houppe un tableau qui représentait Loth fuyant Sodome, et trois paysages ; Martin Papenbroeck, domicilié à Amsterdam, rue

Digitized by Google

de Warmoes, un très beau site champêtre, où l'on voyait un colporteur endormi sous un arbre; une foule de singes tiraient les marchandises de son ballot, les emportaient sur les branches et s'en servaient pour faire mille espiègleries. Quelques personnes regardaient cette image comme un emblème : le vendeur nomade figurait le pape, les singes représentaient les luthériens, qui appelaient la doctrine de l'Église un objet de trafic, et leurs grimaces témoignaient de leur mépris pour elle; mais Henri à la Houppe n'accepta jamais cette interprétation. Le motif que Karel en donne est assez curieux et justifie une de nos remarques sur les tendances de la peinture flamande : « L'art, dit-il, ne doit pas être une moquerie. » Le sieur Melchior Moucheron, bourgeois d'Amsterdam, conservait chez lui un morceau d'une grande délicatesse et de petites proportions : sur le premier plan on voyait le château d'Emmaüs, puis les pèlerins que l'on désigne par le même nom : dans un endroit, ils cheminaient; plus loin ils étaient assis à table, prenant leur repas. On découvrait ensuite Jérusalem, où s'accomplissaient différents actes de la Passion; au dernier plan se dressait le Calvaire; le Fils de l'homme y était mis sur la croix et ressuscitait. En Autriche et en Italie, on estimait beaucoup les ouvrages de Henri à la Houppe; ce qui démontre que sa gloire avait fait le tour de l'Europe.

Après avoir inutilement cherché des renseignements manuscrits ou imprimés, consultons les œuvres mêmes de Henri à la Houppe; elles nous fourniront un peu plus de lumière, et surtout elles nous feront sympathiser avec un homme placé dans une position

Digitized by Google

difficile, entre une école naissante et un art penché vers l'horizon, que la faveur publique abandonnait, comme toutes les choses qui déclinent.

Le musée d'Anvers possède un tableau très bien exécuté, où l'on voit la Sainte Famille prenant du repos pendant la fuite en Égypte (1). Marie, assise sur un tertre, devant un bosquet touffu, y présente le sein au petit Emmanuel, qui joue avec un chapelet de corail. Plus loin, à gauche de la divine mère, saint Joseph, coiffé d'un grand chapeau de paille, s'est endormi dans l'herbe. Un paysage bleuâtre, des montagnes lointaines composent le fond, quelques nuages assez bien rendus flottent à travers le ciel. Le hibou perché sur un arbre indique l'auteur de l'ouvrage.

La Nazaréenne bénie entre toutes les femmes porte un bonnet de linge, une robe d'un vert sombre, tirant sur le bleu, et un vaste manteau gris. Elle a un type charmant, délicat, très original : les plans du visage sont finement accusés; une nuance lie vin, mêlée aux ombres des carnations, produit un effet singulier, mais qui n'est pas désagréable. La verdure a les teintes sombres qu'aimait à lui donner Memlinc, et les plantes qui veloutent la terre sont peintes avec la même précision que dans ses tableaux, ou avec une netteté encore supérieure. Le feuillé des arbres dénote une grande patience et une minutieuse observation. A droite de Marie tombe une petite cascade d'un aspect très naturel. C'est manifestement une œuvre d'élite.

(1) N° 73.

Digitized by Google

Transportons-nous maintenant au musée de Bruxelles. Une peinture, que l'on a jugée précieuse entre toutes et abritée conséquemment sous une glace, est attribuée par le catalogue à Jean van Eyck (1). Une inscription en lettres d'or l'annonce aux visiteurs. Mais quand on examine cette *Adoration des mages*, la similitude de la Vierge qui occupe la place principale, et de la Vierge dessinée sur le tableau d'Anvers, frappe tout d'abord. C'est exactement le même type, la même nuance de carnation, le même bonnet de linge, la même robe d'un vert sombre tirant sur le bleu, la même inclinaison de tête. Le pinceau qui a tracé l'une de ces figures a évidemment tracé l'autre. Or le panneau d'Anvers porte la marque, l'oiseau nocturne d'Henri à la Houppe. J'ai cru le distinguer aussi dans un coin de la toiture qui abrite la Galiléenne, mais voilé sous une couche de bistre par un spéculateur avide : il m'a semblé que les lumières des yeux, obtenues au moyen d'empâtements, formaient saillie, et que l'hôte des vieilles tours me regardait. Néanmoins, comme le panneau reçoit un jour oblique et miroite doublement à cause du verre, qui gêne d'ailleurs un peu la vue, cette conjecture a besoin de vérification. Le morceau, dans tous les cas, n'en serait pas moins d'Henri à la Houppe.

Le travail diffère notablement du style bien connu de Jean van Eyck; et, pour parler sans détour, l'œuvre est supérieure à tout ce qu'il a fait; elle est même supérieure aux productions de Memlinc. C'est

(1) N° 14.

Digitized by Google

beaucoup dire, sans doute, mais ce n'est pas trop dire, et quiconque voudra ou pourra examiner sans prévention ce magnifique tableau, partagera mon avis. Le dessin est plus libre, l'exécution plus facile, le coloris plus intense, plus harmonieux, les gestes, les mouvements sont plus naturels que sur les panneaux des Van Eyck et de Memlinc; cette admirable composition dénote évidemment, un progrès de la peinture, manifeste un art plus avancé. Aucun maître du quinzième siècle n'a obtenu cette profonde vigueur dans les ombres, cette merveilleuse opulence de demi-teintes, cette moelleuse douceur dans l'aspect général. Comme délicatesse de sentiment, on ne peut rien voir de plus parfait que la vénération affectueuse, avec laquelle le mage en cheveux blancs baise la main droite du petit Jésus : il a pris entre les siennes le bras de l'enfant-Dieu, et celle qu'on voit en plein émerveillera tous les amateurs compétents; son geste lui-même est des plus expressifs. La Vierge réunit en elle la grâce morale et la grâce physique. Sur son visage, d'une beauté peu commune, respire une modestie bienveillante, qui n'exclut ni l'intelligence ni l'élévation du caractère, et très souvent la modestie a l'apparence d'une sotte, même dans les tableaux de Raphaël. Comment ne pas admirer le second prince fabuleux, qui s'agenouille à demi sur le premier plan et offre au jeune Emmanuel un vase richement ciselé? Quelle attitude facile, noble et charmante! Quel type original, quelle belle tête, couronnée d'une élégante chevelure, aux boucles naturelles! Que dire de son magnifique vêtement? Cette robe pourpre aux manches vertes,

Digitized by Google

liserée d'argent, ce manteau violet doublé d'hermine, attaché sur l'épaule par une agrafe d'or constellée de pierreries, cette chaîne de même métal suspendue autour du cou, ne forment-ils pas un costume dont nul autre ne peut surpasser la splendeur? La robe glauque et le manteau vert que porte la juive prédestinée sont aussi d'une nuance incomparable. Le prince nègre se fait surtout remarquer par son air de pieuse attention. Un personnage placé près de lui, qui porte la main à son bonnet, pour saluer Marie et l'enfant Jésus, doit être signalé comme une excellente figure, que recommandent à la fois le dessin, l'expression et la couleur. Saint Joseph semble un peu soucieux, malgré son type naïf. Quatorze individus, onze à cheval et trois montés sur des chameaux, forment la suite des rois légendaires. Par dessus leur tête, on aperçoit une campagne, une ville, une église, des bergers, des montagnes bleues, l'étoile complaisante qui a guidé les voyageurs. L'espace est très habilement rempli. Les pelouses ont les tons dorés, pâlissants, qu'aimait à leur donner Memlinc. Dans le ciel flottent quelques nuages.

Ce magnifique ensemble ne laisse prise au blâme que sur un seul point, le petit Jésus. Non seulement il n'est pas beau, mais il est lourd, trop enfantin, trop naturel. Le peintre semble avoir copié fidèlement un nouveau-né. Pour un Dieu fait homme, un peu plus de convention, un peu plus de recherche idéale étaient nécessaires.

Le tableau a failli périr, comme tant d'autres chefs-d'œuvre. Après une longue suite d'aventures inconnues, il finit par tomber entre les mains d'une

Digitized by Google

pauvre femme, qui, se trouvant malade, appela près d'elle un médecin nommé Van Rotterdam. Il lui fit des visites nombreuses qu'elle n'était pas en situation de payer. Un jour donc, elle lui dit : « Je n'ai pas d'argent pour reconnaître vos soins, mais il y a là un vieux tableau qui vous plaira peut-être; vous me feriez bien plaisir, si vous vouliez l'accepter. » Le docteur l'accepta effectivement, et le garda jusqu'à sa mort. C'était l'*Adoration des mages* qui vient d'exciter notre enthousiasme. M. Van Rotterdam publia même sur ce chef-d'œuvre, en 1830, une notice accompagnée d'une gravure au trait. Échu, dans son héritage, à une de ses parentes, le tableau fut acheté en 1848 pour le musée de Bruxelles et payé douze mille francs.

C'est encore une œuvre capitale d'Henri à la Houppe que le fameux triptyque du musée de Bruges, où il a figuré le baptême du Christ. Là, son talent de paysagiste apparaît en pleine lumière, avec tous ses avantages. La scène frappe l'attention, captive les regards, avant qu'on songe aux acteurs. Un site admirable occupe le fond des trois panneaux. Sur le dernier plan brille la ville sainte, dominée par une colline où se dresse un château gothique. A droite végète une forêt sombre; à gauche, des arbres épars, des rochers, des buissons couvrent le sol. Mille fleurs charmantes, spécifiées avec un soin extraordinaire, brodent l'herbe verte et lustrée de reflets d'or. Au milieu coulent les eaux limpides du Jourdain. Pour premier épisode, on voit à l'extrémité de la perspective saint Jean qui endoctrine la multitude, assis sur une pierre moussue. Dix-neuf per-

Digitized by Google

sonnes de types très variés forment son auditoire. Ses gestes dénotent qu'il argumente ; rien de pittoresque et de charmant comme sa pose, comme les groupes qui l'environnent, le lieu où ils ont pris place et l'effet de lumière où ils se dessinent.

Au second plan, sous les arbres de droite, cinq personnages retracent un incident conté par saint Mathieu. « Saint Jean, dit-il, ayant entendu parler des œuvres du Christ, envoya deux disciples pour lui demander : Es-tu celui qui doit venir, ou faut-il que nous en attendions un autre ? » L'homme en manteau rouge figure évidemment le Précurseur ; Jésus porte un manteau bleu, couleur du ciel, et un rayon de lumière, tombant sur lui, éclairant le gazon à ses pieds, le désigne au spectateur. Près de quitter la forêt sombre, où le lierre tisse autour des chênes ses draperies de feuillage, il marche d'un air pensif vers le fleuve sacré.

L'acte essentiel finit par s'accomplir : debout dans les eaux du Jourdain, qui lui montent jusqu'aux genoux, le Rédempteur occupe le centre de la composition. A part le linge blanc noué au milieu de son corps, il est tout à fait nu. Comme le Christ nouveau-né dans l'*Adoration des mages*, c'est la partie la moins heureuse du tableau : le peintre a copié sans le moindre doute un modèle vivant et n'a fait aucun effort pour l'idéaliser. Les lignes du visage n'ont rien de noble ou de délicat ; les formes du corps sont maigres, lourdes et communes ; la tête n'exprime que la réflexion et la piété. Où est le Dieu ? Où est le Sauveur du monde, qui s'apprête à braver la mort pour le genre humain ? La préoccupation du

Digitized by Google

nu qu'il fallait peindre a évidemment troublé l'artiste.

Agenouillé sur la rive, à droite de l'imposant catéchumène, saint Jean le Précurseur répand sur son front l'eau lustrale. Un magnifique manteau rouge drape le prophète du désert, par dessus la tunique en poils de chameau, que mentionne l'Évangile. Le type du mangeur de sauterelles n'a pas été choisi sans préméditation. Ses traits anguleux, ses pommettes saillantes, ses joues caves, ses yeux en désaccord lui donnent bien l'apparence d'un visionnaire : cette figure osseuse, étrange, cette chevelure en désordre conviennent parfaitement à l'hôte de la solitude, au rêveur ascétique, plongé dans d'austères préoccupations.

L'ange respectueux, qui porte les vêtements de Jésus, forme contraste avec le fils de Zacharie. Son visage plein et tranquille, ses cheveux bouclés où ne vagabonde pas une seule folle mèche, annoncent le bien-être et le calme des célestes demeures. Une chape éclatante, ornée de perles et de diamants, bordée d'une frange de soie, enveloppe tout son corps et traîne dans l'herbe, car le messager divin a fléchi les genoux. Au dessus du Rédempteur plane dans un cercle lumineux la colombe du Saint-Esprit; au dessus de la colombe apparaît Dieu le père, ayant à sa droite et à sa gauche deux petites figures nues et sans sexe, quatre âmes probablement qui attendent l'heure de subir la dangereuse épreuve de la vie.

Admirons encore le paysage, ces grands arbres d'une si noble tournure, hêtres, sapins, châtaigniers, dont on reconnaît l'espèce au premier coup d'œil,

Digitized by Google

cette rivière aux flots transparents, dont chaque vague est exécutée avec le soin le plus minutieux, cette pelouse dont chaque brin d'herbe, chaque fleur a spécialement occupé l'artiste, ces rochers d'un aspect si naturel, les tours, les clochers, les hautes toitures de Jérusalem, qui sortent d'un vallon, et le manoir gothique perché sur la montagne, et les collines bleuâtres qui s'enfoncent dans le lointain. On ne peut guère disposer un ensemble avec un goût plus parfait, présenter à l'œil dans un même espace plus d'objets attrayants. La couleur a toute la magnificence de l'école brugeoise, les draperies n'offrent plus les dimensions excessives, les plis surabondants et anguleux des Van Eyck; elles sont peintes d'après nature avec un remarquable esprit d'observation.

Comme nous l'avons dit à propos de Memlinc, le fleuve qui serpente sur ce tableau est la Meuse, signalée par ses roches calcaires; la prétendue Jérusalem nous offre l'image de Bouvigne, reconnaissable au clocher de sa principale église, tel qu'il existe encore, et le puissant château grimpé sur une éminence est le manoir de Crèvecœur, dont on visite journellement les ruines. Ce paysage, où l'artiste a reproduit et sa ville natale et la contrée d'alentour, équivaut à une signature.

Avant de continuer l'examen d'une œuvre si importante, nous devons donner quelques renseignements historiques trouvés depuis peu. Le triptyque fut commandé par Jean des Trompes, fils de Daniel. Son aïeul, appartenant à une ancienne famille du Ponthieu et du Boulonnais, en Picardie, était venu habiter la Flandre en 1452. Jean devint trésorier de

Digitized by Google

Bruges en 1498, conseiller en 1499, 1500 1501, 1502 et 1505, chef de la police en 1501, chef-homme de la station Notre-Dame en 1504, échevin en 1512. Il fut élu bourgmestre en 1507, mais comme il n'était pas bourgeois-né de la ville, condition exigée par les lois municipales, il ne put remplir les fonctions qui lui étaient dévolues : on nomma pour le remplacer Jean van Themseke.

Pendant la révolte des Brugeois contre Maximilien, il demeura fidèle au prince, et la population exaltée faillit le mettre à mort.

Jean des Trompes épousa trois femmes : Élisabeth van der Meersch, qui termina ses jours le 11 mars 1502, Madeleine Cordiers, fille de Roland, nommé échevin en 1488, laquelle décéda en 1510, et Jacquemine van de Velde, qui lui survécut et se remaria. Jean des Trompes mourut avant le mois de novembre 1518, dans sa maison située rue Neuve, près de l'Église Notre-Dame (1).

Il est peint sur le triptyque avec ses deux premières femmes, mais sans la troisième, ce qui fixe à peu près la date de l'œuvre.

Le donateur, drapé dans une robe garnie de fourrure et agenouillé sur la terre, anime le volet gauche. Philippe, son premier fils, se trouve près de lui, et un admirable saint Jean l'Évangéliste, debout, en robe grise et en manteau blanc, les domine de son buste. Derrière les trois personnages se prolonge magnifiquement le site du panneau central; deux individus s'y rencontrent, dont l'un demande à l'autre où

(1) *Catalogue du musée de Bruges*, pag. 62 et 63.

Digitized by Google

prêche saint Jean-Baptiste. Plus haut, une cicogne immobile occupe le sommet d'une roche, où verdoient de beaux arbres.

Le volet droit nous montre Élisabeth van der Meersch, première femme de Jean des Trompes, et ses quatre filles agenouillées près d'elle; la patronne de la mère, splendidement vêtue, semble protéger tout ce groupe. Élisabeth porte un bonnet de linge, une robe de velours noir et un somptueux chapelet, aux grains d'or et d'argent. C'est une jolie personne d'un âge mûr. La forêt du panneau central, continuant derrière les figures, devient plus sombre, plus épaisse, fait ressortir les personnages et, par sa beauté inouïe, exalte le spectateur.

Fermons maintenant les volets, pour en considérer les faces extérieures. Voici d'abord, à gauche, la Vierge assise sous un dais aux courtines vertes, portant son fils sur ses genoux. Ses long cheveux inondent ses épaules, sa robe cramoisie et son manteau pourpre : une bande de velours noir les presse autour de la tête. Son visage exprime à la fois l'élévation des sentiments et la délicatesse, la noble timidité des âmes supérieures, que froisse la rudesse triviale de l'expérience et des luttes journalières : une draperie habilement jetée fait ressortir son élégant maintien. Le jeune Emmanuel, habillé d'une tunique blanche, tient dans ses petits doigts une grappe de raisin et se penche vers les personnages représentés sur l'aile droite.

Ces personnages sont Madeleine Cordiers, seconde femme du donateur, agenouillée avec sa fille Cornélie, et, debout près d'elle, le symbole de l'expia-

Digitized by Google

tion et du repentir, la patronne des anciennes pécheresses. La dame est coiffée d'un bonnet de toile blanche; sainte Madeleine porte une robe violette doublée de vert, qui laisse voir une chemisette bordée d'une passementerie en or. Les trois têtes sont d'une beauté qui porte à la rêverie. Sur les deux panneaux, une grande salle forme le lieu de la scène; par des arcades ouvertes, en style renaissance, on aperçoit la cour d'un palais orné de colonnes et le faîte d'autres monuvements plus élevés.

De sa seconde femme, morte en 1510, Jean des Trompes avait eu trois enfants, Cornélie, Jean et Anna. La première ayant cessé de vivre le 11 mars 1502, et la petite Cornélie étant seule figurée près de sa mère, Henri à la Houppe dut peindre le retable avant la naissance de son frère et de sa sœur. Et comme elle paraît avoir cinq ans, on a pensé avec raison que la peinture fut exécutée en 1507 ou 1508.

Ce triptyque a longtemps passé pour une œuvre de Memlinc, et la première fois qu'une autre opinion se fit jour, les connaisseurs témoignèrent une violente surprise, furent même scandalisés. « Il faudrait d'abord, s'écria W. Burger, qu'on s'accordât pour retirer à Memlinc le beau triptyque du Baptême, à l'académie de Bruges; ça n'est pas encore jugé; et quant à moi, je tiens ce Baptême du Christ pour un Memlinc authentique, et des plus beaux (1). » M. Waagen, qui soulevait cette tempête, déclarait d'abord que l'ouvrage était d'un maître in-

(1) *Trésors d'art exposés à Manchester*, pag. 157.

Digitized by Google

connu; il a ensuite désigné le peintre qu'il en croyait l'auteur et qu'il nomme Gérard Horebout; ce peintre serait né vers 1475, hypothèse assez vraisemblable. Mais pourquoi faut-il que l'œuvre de Bruges lui soit imputée? Le critique allemand ne le dit pas, et serait bien embarrassé si on lui demandait ses motifs, car les œuvres d'Hoorenbault (et non pas *Horebout*) sont presque introuvables, et personne n'a pu étudier sa manière, décrire son style. Passavant, Burger et moi-même, et tous ceux qui jugeaient le triptyque de Memlinc, ne s'éloignaient pas autant de la vérité; ils la côtoyaient même de si près, qu'à moins d'une rigueur excessive, on ne peut les blâmer et leur jeter la pierre. Memlinc, sans doute, n'a point exécuté le Baptême, mais il a été fait par son meilleur élève, par le disciple qui a marché le plus fidèlement sur ses traces.

Pour étayer cette opinion d'un dernier contre-fort, notons que la ressemblance du triptyque de Bruges et du tableau d'Anvers, portant l'oiseau nocturne d'Henri *met de bles*, a frappé plusieurs juges (1). A quel rameau fragile pourrait donc se cramponner le doute?

Une quatrième peinture, dans la même gamme que

(1) « Le *Repos pendant la fuite en Égypte* (nº 73 du musée d'Anvers) et le *Baptême du Christ* (nº 27 du musée de l'Académie de Bruges), nous paraissent appartenir au même maître, maître inconnu que nous n'hésitons pas à placer à la tête des paysagistes primitifs. » Alfred Becquet : *Annales de la Société archéologique de Namur*, tom. VIII, pag. 60. — « Nous n'avons aucun doute que le paysage ne soit du même maître que le nº 73 du musée d'Anvers et que ce maître ait dû exercer une grande influence sur l'école des paysagistes

Digitized by Google

les précédentes, appartient au musée du Louvre (1). Elle a pour sujet l'*Annonciation*. Devant un prie-Dieu très bas, recouvert d'un tapis, la fille-épouse est agenouillée, tenant à la main droite un gros livre que, dans son émotion, elle appuie par une extrémité sur la tablette du prie-Dieu. Étonnée de la dépêche qui lui arrive, elle se tourne vers le messager inconnu, en faisant face au spectateur et en levant sa main gauche. De longs cheveux dorés baignent ses épaules, encadrent sa jolie figure, animée d'une expression douce, aimable et engageante, mais dont les joues sont trop spacieuses ou trop découvertes. Elle porte pour costume une robe immense, à plis énormes, qui traîne sur la terre et qui frappa soudain mon attention, parce qu'elle est de ce vert bleu qu'affectionnait Henri à la Houppe. A gauche de Marie, on voit Gabriel debout, les ailes déployées, qui vient d'entrer par la fenêtre, comme un rouge-gorge ou un pinson, et qui plie un peu les genoux, en signe de respect. Sur ses épaules flottent aussi de beaux cheveux blonds, et il ressemble tellement à la Vierge qu'on pourrait les croire frère et sœur. L'interprète du ciel porte une vaste robe blanche, qui traîne à

d'où sont sortis Henri de Bouvigne, dit *met de bles*, et Joachim Patenier de Dinant. » *Catalogue du musée de l'Académie*, à Bruges, p. 66. — MM. Crowe et Cavalcaselle avaient dit (chap. xv) : « Dans ce tableau du *Baptême*, on trouve en germe cette école peu nombreuse de paysagistes, qui se forma à Dinant, indubitablement sous la direction de l'auteur de cette même œuvre, et qui compta des élèves tels que les Patenier et les Henri *met de bles*. » On ne peut longer la vérité de plus près sans l'apercevoir.

(1) N° 595.

Digitized by Google

terre et cache ses pieds, une chape non moins longue, en brocart d'or. L'ameublement rappelle avec exactitude ceux que peignaient Van der Weyden et Memlinc. Les murs paraissent enduits de couleurs à l'huile : des poutrelles, peintes comme les murs, zèbrent le plafond. Ah! si un romancier moderne avait à décrire cet intérieur élégant et original, comme il en détaillerait avec amour chaque partie! Comme il nous montrerait, sur la gauche, la cheminée à grand manteau, fermée d'une boiserie qu'on employait pour clore les âtres pendant l'été; devant la boiserie, ce banc de chêne sculpté, garni de coussins rouges; au premier plan, un lis dans un vase blanc et bleu; au fond de la pièce, une croisée ouverte, par où l'on aperçoit une rivière et des montagnes, sous un ciel bleu dans le haut, blanc par en bas; sur la droite, nous verrions le grand lit rouge, avec un baldaquin en forme de dais, avec rideaux et gouttières; entre le lit et la fenêtre, une sorte de bahut, un coffre hissé sur des jambages, qui porte une magnifique aiguière en cuivre; au milieu de la chambre enfin, suspendu à une poutre, un lustre de même matière et travaillé dans le même goût. Les volets articulés des fenêtres, garnis de clous nombreux, ne seraient pas oubliés.

La couleur de l'*Annonciation* est en même temps fine, soignée, vigoureuse à l'œil; les mains, d'une forme délicate, sont peintes avec délicatesse.

Je m'étais arrêté devant ce tableau qui porte pour toute inscription : ÉCOLE FLAMANDE (XV[e] SIÈCLE), et je me demandais quel artiste l'avait exécuté. La perspective de la chambre et celle du paysage sont si

Digitized by Google

bien faites qu'elles me semblaient désigner un maître habitué à peindre la campagne. La facture me paraissait, en outre, avoir une grande analogie avec celle de Rogier van der Weyden et de Memlinc. La robe, comme je l'ai dit, rappelle le goût passionné de Henri *met de bles* pour une magnifique nuance de vert. J'hésitais néanmoins à me prononcer, lorsqu'un splendide rayon de soleil tomba sur le panneau : il me montra que le dais du lit est attaché au plafond par un réseau de cordes, et parmi ces cordes, à l'endroit le plus sombre du tableau, j'aperçus un hibou qui me regardait de ses yeux verts. Mes doutes se dissipèrent comme un brouillard d'été : l'œuvre était indubitablement de ce grand peintre méconnu, Henri à la Houppe (1).

Le style de ces quatre ouvrages démontre que l'auteur les exécuta pendant la première partie de sa carrière, lorsque les traditions de l'ancienne école dominaient son esprit et dirigeaient son pinceau. Ils font voir à quel point la manière des Van Eyck avait pu se conserver dans l'époque de transition, qui terminait le quinzième siècle et inaugurait le seizième; ils doivent inspirer aux critiques la circonspection la plus grande, puisqu'on a pu attribuer à Jean van Eyck et à Memlinc des tableaux de Henri à la Houppe. Jean de Maubeuge, ainsi que nous le prouverons plus loin, a occasionné fort innocemment des erreurs du même genre.

(1) Le nouveau catalogue du Louvre arrive aussi très près de la vérité; on y lit effectivement : « Ce tableau donné par les inventaires et dans les notices précédentes à Lucas van Leyden, nous semble appartenir à l'école de Memlinc. »

Digitized by Google

CHAPITRE VI

HENRI A LA HOUPPE ET JOACHIM PATINIR

Seconde manière de Henri à la Houppe. — Elle participe de l'art italien et de l'art flamand. — Tableaux qui en offrent les caractères. — *Adoration des bergers*, à Belœil. — La *Vierge douloureuse*, à Notre-Dame de Bruges. — Autre *Vierge douloureuse*, dans l'église Saint-Sauveur, de la même ville. — Troisième manière de Henri à la Houppe ; l'influence italienne y domine. — *Adam et Ève sous l'arbre de la science*, à Berlin. — Beau portrait de la même galerie. — Joachim Patinir. — Vers absurdes, où Lampsonius le prône outre mesure. — Ses deux mariages. — Faveur que lui témoigne Albert Dürer. — Ses mœurs dissolues, sa fin précoce. — Tableaux peu nombreux qui nous restent de lui. — Catalogues.

L'admiration de l'Italie cependant faisait chaque jour des progrès chez la population qui aurait dû le mieux lui résister, puisqu'elle possédait un grand art national. Henri *met de bles* fut atteint comme les autres par la manie de l'époque, mais atteint peu à peu, en sorte qu'il mêla d'abord le style indigène aux éléments venus du dehors. Ce fut sa seconde ma-

Digitized by Google

nière. On l'observe sur plusieurs tableaux que nous allons indiquer.

L'un de ces tableaux se trouve à Belœil, chez le prince de Ligne, et nous en avons déjà dit un mot. Il représente l'*Adoration des bergers*. Le monument en ruines, qui tient lieu de la cabane où la légende fait naître le Galiléen, est en marbres de diverses couleurs, qui ont les formes italiennes les mieux caractérisées. Les chapiteaux, les frises, les socles, toute l'architecture en un mot porte les signes distinctifs de la Renaissance. Les colonnes quadrilatérales, les frises, l'encadrement d'une porte en cintre surbaissé offrent des arabesques du même style et des rinceaux très élégants. A l'extrémité d'une poutre, sous un petit arbre qui végète parmi les décombres, se trouve perché le hibou que le maître avait adopté pour emblème. Par les arcades ouvertes on aperçoit une campagne d'un vert sombre et azuré; le ciel lui-même, dans le haut de l'image, tire sur la nuance glauque dont raffolait le maître à la chouette. C'est un nouvel indice de son origine.

Les personnages aussi la dénotent d'une manière incontestable. Au premier plan, le fils de l'homme, tout petit, sans expression, comme un enfant qui vient de naître, gît sur un panier : ses formes trop simples, trop peu idéalisées, rappellent immédiatement le Christ de Bruxelles. Près de lui, la Vierge de Henri à la Houppe, avec son type particulier, ses chairs que nuancent des teintes lie de vin très délicates, son bonnet de linge et sa splendide robe verte, fléchit les genoux, étend les bras. En face d'elle, portant une simarre cramoisie et un camail vert, le

Digitized by Google

tuteur du Christ fléchit le genou et appuie ses mains l'une contre l'autre, pour exprimer sa respectueuse adoration. Deux angelets gracieux, que parent de coquettes chevelures blondes, éprouvent sans doute un respect encore plus profond, car ils se sont agenouillés tout à fait, aussi bien que les pâtres venus par la droite. D'autres bergers arrivent par la gauche, témoignant la joie la plus vive : l'un d'eux joue d'une cornemuse très singulière, dont le sac, très petit, a la forme d'une boule. L'expression des têtes n'est pas aussi heureuse que sur le tableau de Bruxelles : une douce piété, un recueillement affectueux les animent presque toutes; la gaîté des survenants mêle seule une note plus vive à ce récitatif un peu trop calme. Dans le lointain, on voit d'autres pasteurs qui dansent autour d'un feu de joie.

Si le style du monument ruiné constate l'influence italienne, les personnages sont tout à fait dans le goût du quinzième siècle et de Memlinc, avec des gestes et des attitudes un peu plus libres peut-être (1).

Le même motif est traité à peu près de la même manière sur une tapisserie placée dans la rotonde, au musée de Dresde. Ou ce tableau à l'aiguille a été brodé d'après une peinture de Henri, ou le maître ingénieux en a fourni le carton. Les personnages sont disposés d'une façon analogue, les bergers presque pareils : là

(1) Ce tableau n'a point souffert et n'a subi aucune retouche : il est seulement craquelé par l'action du temps et aurait besoin d'un nouveau vernis. Ce serait une bonne fortune pour le musée de Bruxelles de l'acquérir, et le patriotisme de M. le prince de Ligne l'engagerait probablement à le lui céder. Il s'agit de remettre en lumière un grand artiste méconnu.


Digitized by Google

aussi de joyeux pasteurs entrent par la gauche : l'un joue de la flûte, l'autre fait nasiller la singulière cornemuse, dont nous parlions tout à l'heure et dont le sac, très petit, a la forme d'une boule. Le paysage est dans le goût du peintre de Bouvigne. Sur un pan de mur s'ouvrent deux fenêtres géminées, en plein cintre, et tout auprès un arbre a poussé parmi les pierres de taille, comme sur le morceau du prince de Ligne ; mais ses rameaux abritent des pigeons, au lieu d'un hibou.

L'église Notre-Dame, à Bruges, possède un tableau où se mélangent aussi l'influence italienne et le style des Pays-Bas. Au centre, dans une niche italienne, on voit assise la Vierge de Henri à la Houppe, avec son bonnet de linge, son ample manteau d'un vert sombre, le type, la pose de tête, les méplats finement gradués qu'aimait le peintre wallon. La fille de David nous apparaît ici en mère douloureuse. Son attitude, son visage, expriment admirablement la souffrance ; elle laisse tomber ses bras, elle appuie sur ses genoux ses mains à demi jointes, comme une personne accablée. L'ombre de l'hémicycle, derrière elle, a une intensité prodigieuse, qui annonce un grand coloriste.

Autour de la Galiléenne affligée, sept petites compositions, encadrées dans des motifs d'architecture, retracent sept épisodes de la vie du Christ. En allant de gauche à droite, on voit d'abord la Circoncision, puis la Fuite en Égypte, le Messie parmi les docteurs, la Marche au supplice, le Crucifiement, l'Homme-Dieu descendu de l'instrument funèbre et la Mise au tombeau. Dans plusieurs scènes reparaît

Digitized by Google

le manteau vert de Marie. L'exécution a le fini de la miniature ; quelques têtes de femmes sont ravissantes, et l'auteur a peint avec une extrême délicatesse les voiles de gaze qui flottent sur leurs cheveux. Quatre morceaux ont pour fonds de grands paysages où abondent les détails, quoiqu'ils occupent un espace restreint. Mais là encore on peut constater que Henri *met de bles*, quand il lui fallait retracer les nus, éprouvait une difficulté surprenante chez un homme si habile. Le petit Jésus, dans la Circoncision, est un lourd et vulgaire marmot : le corps dépouillé du Sauveur, pendant et après le supplice, est d'une maigreur, d'une sécheresse, d'une mauvaise grâce toutes primitives. On reconnaît le pinceau qui a dessiné le Fils de l'homme dans le *Baptême* que possède l'Académie de Bruges.

M. Waagen attribue ce tableau à Jean Mostaert, peintre médiocre, si l'on en juge d'après les renseignements écrits, et dont on ne pourrait citer une œuvre authentique (1). Sur quelle toile d'araignée le critique allemand base-t-il son opinion? Elle a d'autant moins de valeur qu'il regarde comme provenant du même pinceau un barbouillage inepte, qui scandalise l'amateur dans l'église Saint-Jacques, à Bruges. Toutes sortes de personnages ridicules gri-

(1) Dans le *Kunstblatt* du 11 juin 1846, M. Waagen désigne *comme son seul ouvrage indubitable* le panneau du musée d'Anvers, acquis d'un tonnelier par M. Van Ertborn, en 1826, pour la somme de 23 francs (n° 69). Mais il n'existe justement aucune preuve que ce morceau tout à fait médiocre soit de Jean Mostaert, et la facture d'ailleurs n'a pas le moindre rapport avec le tableau de Bruges. Quelle manière d'écrire l'histoire des arts !

Digitized by Google

macent sur ce triptyque : Salomon, Balaam, Isaïe, l'empereur Auguste, saint Joachim, sainte Anne, la Vierge, les Sybilles. Les grandes têtes du milieu sont lourdes, sottes, négligemment peintes; Marie de Bethléem, un peu mieux traitée, n'arrive qu'à l'insignifiance. La Sybille de gauche, avec ses yeux morts et sa laide bouche, excite une répugnance presque physique. Auguste est dessiné d'une manière absurde, incompréhensible; une de ses jambes ne tient pas au corps, ne peut s'y rattacher d'aucune façon; jamais on n'a plus mal drapé une créature humaine. Le saint Jean du volet droit s'offre à nous comme un bouvier stupide et très laid; deux moines placés derrière lui, qui semblent avoir été peints d'après nature, sont des portraits tout au plus médiocres. Imputer à Henri *met de bles* cette œuvre pitoyable, c'est une calomnie et un outrage (1).

Puisque nous sommes à Bruges, entrons dans l'église Saint-Sauveur, qui possède un vrai tableau du peintre de Bouvigne. C'est encore une *Mater dolorosa*, mais seule, sur un fond d'or. Marie a le bonnet de linge qui charmait tant les yeux du coloriste; une étoffe vert de mer (cette nuance dont il était si fort épris) enveloppe complétement la Juive prédestinée, lui servant à la fois de mantille et de manteau. Sur

(1) Le tableau de l'église Notre-Dame a été photographié par M. Fierlants, avec le soin et l'habileté qu'on lui connaît; l'image cependant n'est pas très bien venue, quelques endroits n'ont pas marqué suffisamment, et l'on pourrait croire la peinture plus endommagée qu'elle ne l'est. La note placée au dos de la reproduction attribue l'original à Mostaert d'après M. Waagen : il faudra changer cette indication.

Digitized by Google

la figure, d'ailleurs très bien exécutée, les méplats sont indiqués avec soin; elle exprime parfaitement la douleur, une douleur un peu vulgaire sans doute, mais les larmes qui baignent les joues font illusion. Les mains osseuses et un peu maigres ont les proportions qui distinguent celles du tableau de Notre-Dame. La bande d'or entre deux moulures noires, occupant la surface du cadre, date du même temps que le tableau, c'est à dire des premières années du seizième siècle : la couleur a le grain serré de l'époque. Un faussaire a tracé maladroitement dans un coin une prétendue signature, un J et un E (le J en lettre courante, l'E en lettre d'imprimerie), pour attribuer l'œuvre à Jean van Eyck (1).

A mesure que se prolongeait au delà des Alpes le séjour du peintre wallon, l'influence italienne modifiait de plus en plus sa manière. Un tableau du musée de Berlin atteste un violent effort de l'artiste pour s'approprier le style méridional (2). Il figure Adam et Ève sous l'arbre de la science, autour duquel s'enroule le perfide serpent : il a endoctriné la première pécheresse, qui offre au premier pécheur la pomme fatale; Adam montre le ciel et semble rappeler à sa femme l'interdiction du Seigneur. Dans le fond, au milieu d'un riche paysage, on voit en petit la création d'Ève, le fruit défendu, l'expulsion du paradis,

(1) La même église Saint-Sauveur renferme un petit morceau ayant pour sujet la Présentation au temple du Christ enfant, qui doit être aussi de Henri *met de bles* : la Vierge a précisément le type et le genre de coiffure dont il ne se départait guère; mais, comme on a presque entièrement repeint ce tableau, on lui a enlevé les trois quarts de sa valeur.

(2) N° 661.

Digitized by Google

la nécessité du travail, le double sacrifice d'Abel et de Caïn, l'envie inspirant le premier meurtre. Au pied de l'arbre funeste se trouve le hibou.

Ce panneau est extrêmement curieux sous tous les rapports. Sans doute on avait plus d'une fois reproché à l'auteur qu'il exécutait mal les nus. Il entreprit de démontrer qu'il saurait les peindre comme un autre. Son œuvre atteste donc à la fois une laborieuse imitation de la manière italienne et une laborieuse tentative pour reproduire habilement les formes du corps humain. Il y a, par suite, dans les deux personsages une grande affectation d'anatomie. Le dessinateur a cherché les attitudes difficiles, où il pourrait montrer son savoir, plutôt que les attitudes nobles et gracieuses : il a indiqué tous les muscles, toutes les saillies des os. Ayant, par l'excès même de son effort, dépassé le but, au lieu de l'atteindre, il a produit une œuvre pénible et surchargée, qui manque d'attrait, de mesure, d'élégance. Les deux ancêtres du genre humain sont vigoureux, bien constitués, mais ne possèdent pas le charme idéal qui est la conquête suprême de l'art. En luttant contre les défaillances de son talent, pour remplir une lacune de sa manière, le peintre n'a fait que révéler autrement une incapacité de son esprit, une faiblesse de son pinceau. La couleur est belle, intense, appliquée avec un soin extraordinaire, fine et lustrée comme au quinzième siècle.

Un autre panneau conservé à Berlin donne la mesure de Henri à la Houppe, en qualité de portraitiste (1).

(1) N° 624.

Digitized by Google

On y voit un homme d'un âge mûr, portant un bonnet noir, un justaucorps vert, une pelisse rouge bordée de fourrure : il tient une fleur dans sa main gauche. C'est une très belle image, pleine de vie, d'élégance et de réalité. Il y a là un mélange remarquable de l'ancienne manière et du style nouveau qui s'inspirait de l'Italie. Pour fond un paysage, où se trouve perché sur un arbre le hibou dont le peintre marquait ses panneaux. Le coloris est fin, brillant, émaillé comme dans l'œuvre précédente; les contours sont plus libres. La main a toute la délicatesse flamande, et nul peuple d'artiste n'a su mieux peindre les extrémités (1).

Ainsi, après trois cents ans d'injustice et d'oubli, j'ai pu évoquer de son tombeau ce grand peintre méconnu, signaler dans son talent trois périodes successives et trois manières. A quoi donc les anciens chroniqueurs et historiens de l'art employaient-ils leur jugement, leur attention et leur mémoire? L'iniquité envers le principal disciple de Memlinc a été d'autant plus grande, d'autant plus absurde, qu'on lui a préféré un artiste bien moins habile, Joachim Patinir. Lampsonius, en effet, vingt ou trente ans après la mort de Henri à la Houppe, aligna ces vers malencontreux, qui ont engendré ou entretenu l'erreur :

Pictorem urbs dederat Dionatum eburonia, Pictor
Quem proximis dixi Poeta versibus.

(1) Le catalogue, qui termine ce chapitre, contient d'autres renseignements sur les œuvres de Henri à la Houppe. Les archives de Bruges et des recherches dans l'Etat vénitien éclaireront sans doute quelque jour sa biographie.



Illum adeo artificem patriæ situs ipse, magistro,
Aptissimus, vix edocente fecerat.
Hanc laudem invidit vicinæ exile Bovinum,
Et rura doctum pingere Henricum dedit.
Sed quantum cedit Dionato exile Bovinum,
Joachime, tantum cedit Henricus tibi.

« Dinant, la ville des Éburons, avait produit un peintre, comme moi, peintre et poète, je l'ai dit naguère. Les sites heureux de sa patrie suffirent pour développer son talent; ce fut à peine s'il eut besoin d'un maître. La petite Bouvigne s'affligea de la gloire obtenue par sa rivale et mit au monde Henri, habile à peindre la campagne. Mais autant sa voisine l'emporte sur elle, autant, Joachim, tu l'emportes sur ton compétiteur (1). »

Il me semble douteux, d'abord, que Patinir ait précédé Henri à la Houppe, et ensuite tout à fait injuste d'élever au dessus de lui un homme très inférieur. Le vieil annaliste de Groonendael avait déjà protesté contre ce passe-droit : « D'icelle Bouvigne, dit la chronique, nasquit Henricus Blesius, excellent paintre, mesme au faict des paysages, encores que Lampsonius, au cathalogue des paintres renommez, voulant préférer un Liégeois au Namurois, ne luy donne que l'éloge suivant (2). »

(1) Karel van Mander fonde sur ces distiques l'opinion que Henri à la Houppe s'est formé tout seul : il montre encore là son étourderie habituelle, car le passage, qui exprime le fait en question, s'applique à Patinir.

(2) Dominique Lampson, écrivain et peintre, nommé d'habitude Lampsonius, naquit à Liége en 1532 et y mourut en 1599. Guichardin, par une étrange méprise, fait naître Henri *met de bles* à Dinant et Patinir à Bouvigne.

Digitized by Google

Des lambeaux de renseignements composent toute la biographie de Joachim Patinir. On sait, comme le lecteur vient de le voir, qu'il était originaire de Dinant, sur la Meuse, la ville des chaudronniers, mais on ignore la date de sa naissance et presque tous les événements qui ont charmé ou troublé ses jours. Il ne dut pas venir au monde avant l'année 1485, car ce fut en 1515 seulement qu'il obtint le titre de franc-maître dans la corporation de Saint-Luc, à Anvers. L'orthographe même de son nom n'a pas encore été bien établie. Deux tableaux signés d'une manière presque identique doivent faire autorité; l'un, qui orne le musée d'Anvers (nº 75), porte cette inscription : OPVS. JOACHIM. D. PATINIR; l'autre, que possède la galerie de Vienne (nº 48), offre les mots suivants : OPVS. JOACHIM. D. PATINIER. La seule différence est dans la syllabe finale du nom propre : mais, comme nous l'avons déjà dit plusieurs fois, l'e qui suit une autre voyelle, dans un mot flamand, ne se prononce pas et sert d'accent à la première voyelle. Notre artiste s'appelait donc Patinir (1). Quant au D, signifie-t-il *Dionatensis* (Dinantais), comme on le pense à Vienne, ou désigne-t-il la particule nobiliaire? Dans les archives d'Anvers, il est tantôt nommé de Patinier et tantôt Patinier, ce qui

(1) Sur deux actes récemment trouvés dans les archives d'Anvers son nom est orthographié trois fois *Patinier*, une seule fois *Patenier*. Les *Liggeren* l'écrivent Patenier ; et Karel van Mander l'a imprimé de la même façon. Toute la différence se borne donc à une lettre : *Patenir*, ou *Patinir* : les deux signatures du peintre doivent faire choisir cette dernière forme.

Digitized by Google

n'éclaircit et ne simplifie pas la question. En attendant de nouvelles lumières, traitons-le comme un roturier.

Joachim épousa une première femme, nommée Françoise Buyst : le 31 mars 1520, ils achetèrent une maison, qui se trouvait située dans la rue Courte de l'Hôpital (1). Cette année même, le 5 mai, le peintre se remaria avec Jeanne Noyts, et Albert Dürer fut au nombre des invités. La noce paraît avoir été splendide. On y joua deux pièces de théâtre, dont la première égaya beaucoup le peintre allemand (2). Il dit à ce propos que Patinir était un bon paysagiste, approbation modérée qui n'annonce pas l'enthousiasme. Sa personne et sa conversation lui agréaient fort, néanmoins, car il fut un des artistes qu'il fréquenta le plus, pendant son séjour dans les provinces néerlandaises. Peu de temps après son arrivée sur les bords de l'Escaut, il l'avait invité à dîner avec son élève François Mostaert. Il lui faisait des cadeaux : « Je donne à Joachim, dit-il, des dessins pour la valeur d'un florin, parce qu'il m'a prêté son domestique et ses couleurs; du reste, j'avais retenu son domestique à dîner, et je lui avais

(1) L'acte d'achat existe encore dans les archives d'Anvers; je le traduis du flamand : « Jean Wrage, verrier, et Hase Staecx, sa femme, vendent à Joachim de Patinier, peintre, et à Françoise Buyst, son épouse, une maison avec la moitié d'un jardin, qu'ils feront limiter ensemble, avec la cour, la moitié du puits, la moitié de la margelle, *fundo et pertinenciis*, situés en cette ville, rue Courte de l'Hôpital, etc. »

(2) *Voyage d'Albert Dürer dans les Pays-Bas*, traduit par M. Charles Narrey, pag. CXXXII et CXXXIII.

Digitized by Google

donné pour trois sous de dessins (1). » Voulant lui plaire, maître Adrien Herbouts, pensionnaire ou avocat officiel de la régence, qui le fréquentait aussi beaucoup, lui offrit en don, après l'avoir hébergé, un petit tableau de Joachim, représentant Loth et ses filles. Plus tard il crayonna lui-même sur papier gris, pour notre artiste, quatre saint Christophe.

A ces marques de faveur, il en ajouta une autre plus importante : ce fut de dessiner sur un morceau de parchemin les traits du coloriste. L'image ainsi exécutée servit de modèle à Cornélis Cort, pour l'effigie gravée que Jérôme Cock publia dans son fameux recueil (2). Le fait se trouve constaté par l'inscription latine jointe au portrait :

Has inter omnes nulla quod vivacius,
    Joachime, imago cernitur
Expressa quam vultûs tui, non hinc modo
    Factum est, quod illam Curtii
In ære dextra incidit, alteram sibi
    Quæ non timet nunc æmulam ;
Sed quod tuam Dureres admirans manum,
    Dum rura pingis et casas,
Olim exaravit in palimpsesto tuos
    Vultus ahena cuspide.
Quas æmulatus lineas, se Curtius
    Nedum præivit ceteros.

« Si aucune image dans cette collection ne paraît plus vivante que la tienne, ô Joachim, cela ne vient

(1) *Voyage d'Albert Dürer dans les Pays-Bas*, traduit par M. Charles Narrey, pag. XCI.

(2) *Pictorum aliquot celebriorum Germaniæ inferioris Effigies*, etc.

Digitized by Google

pas de ce que la main de Cort l'a gravée sur le cuivre, cette main qui de nos jours ne craint nulle rivale; mais de ce que Dürer, admirant la tienne pendant que tu peignais les champs et les maisons, a dessiné jadis ton portrait sur un palimpseste avec une pointe d'airain (1). Et c'est en cherchant à égaler ces lignes que Cort a surpassé non seulement les autres, mais lui-même. »

Joachim, sur cette estampe, ne paraît point à son avantage : il porte une double casquette, de la forme la plus lourde et la plus bizarre; des étoffes surabondantes, d'une coupe disgracieuse, enveloppent son corps. Son visage n'a pas meilleure tournure : des traits irréguliers, une bouche mal faite, un nez volumineux et sensuel, des chairs fatiguées composent un ensemble peu avenant. L'expression a quelque chose de bas, de morose et de grossier, qui révèle des mœurs dissolues, qui confirme le rapport de Van Mander. Quelle différence entre ce masque trivial et la noble figure, l'air chevaleresque de Henri à la Houppe!

La seconde union du paysagiste ne dura pas longtemps, car il mourut vers le milieu de l'année 1524 : le 5 octobre, sa veuve Jeanne Noyts vendit la maison située rue Courte de l'Hôpital. L'acte de mutation, qui existe encore dans les registres scabinaux d'Anvers, nous apprend que maître Patinir avait eu deux filles de son premier mariage, nommées Brigitte et Anne, auxquelles on donna pour tuteurs

(1) *Pointe d'airain* est sans doute une périphrase classique pour dire un crayon.

Digitized by Google

Quentin Metsys, Charles Alaerts et Jean Buyst, *tous peintres;* qu'une seule, Pétronille, était née du second lit, et avait pour tuteurs Adrien van Campenhout, Paul van den Berghe, jaugeur de vin, et Antoine van Beeringen.

Joachim n'ayant été franc-maître que pendant le court espace de neuf années, il mourut probablement très jeune. Cela expliquerait en partie la rareté de ses ouvrages (1), comme ses mœurs dissolues la brièveté de son existence. Van Mander conte sur ses habitudes grossières d'étranges anecdoctes. Il avait pour les boissons une estime si grande et une si rare tendresse que leur compagnie lui était indispensable. A en croire son biographe, il ne quittait guère les tabagies : le vin, la bière, le genièvre et les autres liqueurs spiritueuses descendaient en cascades dans son intrépide gosier. Se remplissant l'estomac nuit et jour, il vidait peu à peu sa bourse; tant que le ventre de la malheureuse ne lui paraissait point aussi plat que le sien était gonflé, il ajoutait à la dose et le torrent coulait sans interruption. Mais quand son escarcelle avait rendu l'âme, il s'enfermait chez lui, prenait ses pinceaux et gagnait de quoi renouveler ses débauches. Il avait pour élève François Mostaert : le pauvre jeune homme était l'innocente victime de sa brutalité. Son maître arrivait-il fort tard dans la nuit, les jambes chance-

(1) Les registres de la corporation de Saint-Luc, à Anvers, mentionnent un Henri de Patenir, qui fut reçu franc-maître en 1535. Puisque Joachim n'avait pas laissé de fils, ce ne pourrait être qu'un neveu.

Digitized by Google

lantes, la tête lourde, embrassant les poteaux des lanternes et voulant ouvrir sa porte du côté des gonds? de lui seul venaient toutes les mésaventures de Joachim : c'était sa faute, si l'artiste avait trébuché contre une pierre et fait une séance dans la boue : si, au détour d'une rue, il avait marché droit devant lui et passé la tête à travers les carreaux d'une boutique; s'il avait longé de trop près la palissade d'un édifice en construction et était resté une demi-heure accroché par le pan de son habit. Mostaert avait beau protester; le grand homme lui appliquait des taloches et, pour peu que l'ivresse lui eût laissé de vigueur, il le mettait dehors; le jeune homme couchait à la belle étoile, songeant aux nobles travers des artistes flamands. Son désir d'apprendre était néanmoins si vif, qu'il supportait ces intelligentes corrections. Le goût de Patinir, dans ses tableaux, devait se ressentir des lieux qu'il fréquentait, des joies élégantes dont il se montrait avide. Aussi marquait-il ses ouvrages d'un petit homme fiantant, qui lui servait de signature. De là le surnom qu'on lui avait donné, surnom que j'ose à peine traduire : mais comme après tout nous sommes en plein cabaret, nous pouvons négliger un peu les bienséances. On l'appelait donc le Chieur, puisqu'il faut dire le mot. C'était un triste compagnon pour deux jeunes femmes, dont la seconde était encore mineure, quand il mourut (1).

(1) Un auteur moderne, M. Pinchart, grand ami de l'exactitude, révoque en doute les scènes de débauche attribuées par Van Mander à Joachim Patinir, sous prétexte que François Mostaert ne put recevoir ses leçons, attendu qu'il obtint seulement le titre de franc-maître en

Digitized by Google

Selon Van Mander, Joachim Patinir avait une façon de traiter le paysage fine et délicate; il pointillait ingénieusement les arbres et savait animer ses campagnes, en y dessinant des figures très bien exécutées. On recherchait donc non seulement ses tableaux dans son pays, mais on les transportait au dehors, où ils se vendaient parfaitement. Ce qui lui assigne un rang distingué dans l'histoire de l'art, c'est qu'on le regarde comme le premier qui fit du paysage l'élément principal de ses œuvres : l'homme n'y joua plus qu'un rôle accessoire. Il y eut dès lors des peintres qui étudièrent uniquement la nature; les profondeurs du ciel où voguent les nuages, les abîmes de la mer où flottent les vaisseaux, l'onde transparente des lacs, les formes multiples de la végétation, les aspects des terrains, les jeux brillants de la lumière devinrent le seul but de leur attention et de leurs efforts. Mais quoique ce genre fût pour eux une spécialité, pendant tout un siècle ils n'égalèrent même pas les fonds des Van Eyck et des Memlinc (1). Reproduisant chaque objet d'une manière minutieuse et en quelque sorte isolée, ils négligèrent totalement l'ensemble : leurs peintures sont dénuées d'harmonie.

Le tableau de Patinir, que renferme le musée

1553. Si l'on consulte les *Liggeren*, on n'y trouve rien de semblable. Voici la note : « *Adrien Rebbens geleert by Frans Mostaert, schilder.* » — « Adrien Rebbens est devenu l'élève de François Mostaert, peintre. » — Bien loin d'avoir été reçu franc-maître en 1553, François Mostaert, cette année, reçut donc lui-même un disciple : il ne devait pas avoir alors plus de cinquante ans.

(1) Rathgeber.

Digitized by Google

d'Anvers, ne charme certainement point les regards. La Fuite en Égypte est l'épisode qui lui sert de prétexte : les dimensions restreintes des personnages leur enlevent toute importance; une idole tombe de sa colonne à leur approche. La campagne montagneuse qu'ils traversent forme l'objet essentiel de l'œuvre. On y distingue une foule de rochers bizarres, dont l'aspect ne semble pas naturel. La perspective aérienne est exagérée à un tel point que les divers plans se séparent et s'isolent. Les couleurs et les tons, bien loin de pactiser ensemble,

Hurlent d'effroi de se voir accouplés.

Le dessin même à quelque chose d'épars, de heurté, de discordant. Le peu d'attrait que présente cette manière de peindre a, selon toute apparence, contribué à la destruction des tableaux de Patinir. Les artistes qui vinrent après lui rendirent bien plus intéressantes les agrestes images. On dédaigna les travaux de leur prédécesseurs. Les iconoclastes ne doivent pas en avoir beaucoup anéanti. La plupart étaient des morceaux de chevalet, qui, ne se trouvant point dans les églises, échappèrent aux fureurs de la populace : ils ornaient les demeures privées, où ne pénétra point l'émeute calviniste.

Le musée de Bruxelles, qui contient une foule de raretés apocryphes, déclare de notre artiste, par l'organe du livret, une production singulière, baptisée *la Vierge aux sept douleurs*. Un manteau bleu, une robe grise, d'une étendue absurde, enveloppent la sainte femme : le type de son visage est expressif,

Digitized by Google

mais hideux. Sur ses genoux, on aperçoit un cadavre effroyable, que le peintre a voulu faire passer pour celui du Christ : on ne peut rien voir de plus ignoble. Ce n'est certes pas la dépouille d'un dieu; ce sont à peine les restes d'un homme. Un glaive disproportionné, suspendu en travers du tableau, perce de sa pointe le sein de Marie. Autour de cette image centrale, six petits médaillons figurent les épisodes principaux de la vie du Rédempteur. Le coloris a une certaine force, mais l'ouvrage manque totalement d'esprit, de mesure et de goût. Ceux qui l'ont attribué ou qui l'attribuent à Joachim seraient bien embarrassés de dire pour quelle raison.

Le Musée de Berlin renferme aussi un tableau que la nomenclature officielle déclare son œuvre (1). Il figure le repos de la Sainte Famille pendant la fuite en Égypte : on aperçoit au loin le Massacre des Innocents. Il y aurait de l'indulgence à qualifier ce morceau de peinture médiocre. La Vierge est atrocement dessinée, enluminée, ajustée; l'enfant-Dieu, pitoyable de formes et d'attitude. Le paysage ne se distingue que par sa couleur dure et lourde, par un bleu désagréable employé à profusion. Aucune harmonie d'ensemble, aucune transition, aucune demiteinte : une âpre mêlée où les tons s'entrechoquent. Le paysage mal composé, sans charme, sans poésie, sans tournure et sans accord, n'a pas même l'air naturel. Somme totale : rien. Pourquoi, dans le catalogue, ce barbouillage porte-t-il le nom de Joachim Patinir? Voilà ce qu'il faudrait savoir.

(1) N° 608.

Digitized by Google

Un tableau exécuté de la même manière, avec les mêmes défauts, coloris pesant, tons durs, perspective mal faite, etc., pendu aussi dans le musée de Berlin (1), est désigné par le livret comme un travail... du peintre de Dinant, allez-vous penser? Erreur!... comme une production de Henri à la Houppe! La similitude parfaite des deux essais malencontreux a échappé à M. Waagen, et Henri à la Houppe lui étant inconnu, il lui a fait injure sans le vouloir, en lui imputant une ébauche misérable.

Un *Repos de la Sainte famille pendant la fuite en Égypte*, que le catalogue de la Pinacothèque juge peint *à la manière et dans le style de Patinir* (2), ne vaut guère mieux que les ouvrages précédents. La Vierge est gauche, lourde, mal drapée, je devrais dire noyée dans une vaste robe et dans un interminable manteau. Près d'elle coule une source. Plus loin, des rochers accidentés, un massif d'arbres, puis un fleuve qui brille en serpentant au fond de la perspective. Cette bucolique peinte ne laisse pas d'avoir ses qualités, mais sans franchir la limite où s'arrêtent les talents médiocres.

Un paysage que possédait autrefois M. Quédeville embarrassait les amateurs, car il portait un double certificat d'origine. Sur un arbre, on voyait la chouette adoptée par Henri à la Houppe, et au pied de l'arbre un petit homme fiantant, marque brutale de Joachim Patinir. Une des deux attestations devait

(1) No 620. Il représente saint Hubert agenouillé devant le cer miraculeux.

(2) N° 64.

Digitized by Google

être fausse. L'œuvre figure une portion de village, au bord d'une rivière que traverse un pont et où flottent plusieurs barques. Des hommes y nagent, ou se tiennent nus sur la rive. A travers les arbres, on aperçoit une cabane, près de laquelle une femme jette du grain à ses poules. Ce tableau, peint sur cuivre, n'a aucun rapport avec le style de Memlinc : le fleuve rappelle beaucoup plus Paul Bril et les Brueghel, sans avoir les tons bleuâtres de ces derniers. Les sinuosités de la rivière et les lointains sont rendus avec un grand bonheur. Lequel des deux monogrammes doit exciter la défiance? Tous les deux, je crois, sont apocryphes. Mais le tableau a du charme et révèle l'habileté d'un maître.

On voit dans quelles perplexités inouïes l'étude de l'art flamand jette un pauvre historien, même au seizième siècle. Le morceau de Vienne, qui porte une signature, comme celui d'Anvers, et une seconde image possédée par la même galerie nous fourniront peut-être quelque lumière. Le premier a pour sujet le Baptême du Christ dans un vaste paysage, où l'on aperçoit au loin Jean le précurseur endoctrinant la multitude; l'autre figure saint Jérôme priant parmi les rochers; plusieurs personnages et une ville maritime occupent les derniers plans (1). M. Betty Paoli, un véritable connaisseur, juge ainsi les deux peintures : « Les sujets sont évidemment traités comme de simples accessoires du paysage, qui formait pour l'auteur la donnée principale. La conception grandiose de la nature, caractère dominant des vues

(1) Le premier ouvrage porte le n° 48 ; le second, le n° 45.

Digitized by Google

agrestes, à une époque plus avancée de l'art néerlandais, et la simplicité de facture qu'on y admire, sont encore étrangers à l'auteur; peu soucieux de l'effet général, il prodigue avec amour les détails, il en surcharge ses tableaux. Son coloris même n'a point un aspect naturel, surtout dans les fonds, où le vert s'allie au bleu d'une manière étrange (1). »

Le prince d'Œttingen Wallerstein, ambassadeur de Bavière à Paris, m'a jadis montré deux œuvres curieuses que l'on croyait de notre artiste, et qui doivent orner maintenant la galerie de Kensington. L'une représente saint Christophe portant le petit Jésus. L'onde qu'il traverse paraît plutôt un bras de mer qu'un fleuve. Avec ses bords couverts de maisons, de châteaux et d'églises, elle envahit le tableau, où le saint et l'ermite apparaissent seulement comme des accessoires. Ces figures ont d'ailleurs, quant à l'exécution, une valeur très secondaire. Le premier plan du paysage rappelle tout à fait le style de Menlinc, ses arbres obscurs, ses rivages élégants, les ombres intenses qu'il projette sur l'eau. Le second plan est bleu comme dans le morceau d'Anvers. Des nuages assez bien rendus flottent au milieu du ciel, chose rare à cette époque. Sur le fleuve, on aperçoit de grands navires maritimes, comme sur l'Escaut. Le lointain laisse déjà voir les effets de la brume.

Le second tableau nous montre le supplice du Golgotha. Derrière les personnages, on découvre un château gothique et une éminence couronnée d'ar-

(1) *Wien's Gemælde-Gallerien*. pag. 120 et 121.

Digitized by Google

bres, puis, au delà, une vaste campagne où les lois de la perspective sont très bien observées. Des nuages encore mieux peints dorment dans le ciel. Un bleu vague adoucit les derniers plans.

Ces deux ouvrages sont-ils réellement de Patinir? Je ne pourrais émettre d'opinion sans les avoir étudiés de nouveau. Tous les renseignements que je viens de donner prouvent, au surplus, combien son style est peu connu, combien même est petit le nombre de ses œuvres indiscutables. Van Mander loue plusieurs peintures de sa main qu'on voyait chez les amateurs, trois morceaux entre autres possédés par Melchior Wijntjes, intendant de la monnaie en Zélande, qui habitait la ville de Middelbourg : un de ces tableaux représentait une bataille, si délicatement travaillée que nulle miniature n'aurait pu en éclipser la finesse. L'estime et l'affection d'Albert Dürer pour Joachim doivent donner bonne opinion de ses talents; si quelquefois la jalousie pousse les artistes, comme les littérateurs, à encourager, à soutenir, à prôner des hommes sans valeur, au préjudice de ceux qui ont une habileté réelle et qui leur portent ombrage, ce malheureux sentiment ne pouvait inspirer le peintre germanique ; à deux, trois cents lieues de distance les rivalités s'affaiblissent : ce n'est plus qu'une heureuse et utile émulation. Dans tous les cas cependant, Joachim, ne saurait être mis en comparaison avec Henri à la Houppe, grand homme indignement sacrifié par l'ignorance et la légèreté des chroniqueurs.

Digitized by Google

Œuvres de Henri à la Houppe

ANVERS

1. Repos de la sainte Famille pendant la fuite en Égypte. Tableau portant la chouette qui sert de monogramme à l'artiste. Au Musée, n° 73.

BRUXELLES

2. L'Adoration des mages, tableau attribué faussement à Jean van Eyck. Au Musée, n° 14.

BRUGES

3. Le Baptême du Christ, triptyque. Sur la face interne de l'aile gauche sont peints le donateur, Jean des Trompes, et son fils aîné; sur la face interne de l'aile droite, la première femme de Jean des Trompes, Élisabeth van der Meersch, et ses quatre filles. Au dehors, on voit la mère du Christ sous un dais, avec le petit Jésus, adorés l'un et l'autre par Madeleine Cordiers, seconde femme du donateur, et par sa fille Cornélie : derrière elles se tient debout sainte Madeleine. Au musée de l'Académie, n° 27.

4. La Vierge comme *mater dolorosa;* autour d'elle, sept petites compositions figurent la Circoncision, la Fuite en Égypte, le Messie parmi les docteurs, la Marche au supplice, le Rédempteur en croix, le Martyr descendu de l'instrument funèbre et la Mise au tombeau. Dans l'église Notre-Dame.

5. La Vierge comme *mater dolorosa*, peinte sur fond d'or; tableau qui porte une fausse signature, un

Digitized by Google

J en écriture courante et un E en caractère d'imprimerie. Dans l'église Saint-Sauveur.

6. La Présentation au temple du Christ enfant, tableau qui a été presque entièrement repeint. Dans l'église Saint-Sauveur.

BELŒIL

7. L'Adoration des Bergers. Dans le château du prince de Ligne.

DINANT

8. Paysage où sont échelonnées les diverses scènes de la parabole du bon Samaritain. « Au fond du tableau, dit M. Alfred Bequet, on aperçoit une large rivière; elle coule d'abord entre des collines peu élevées, semées de quelques habitations, puis les rives se rétrécissent, le fleuve serpente entre de hauts rochers et, tout dans le fond, une petite ville fortifiée, dominée par un château fort, dessine sa pittoresque silhouette dans l'horizon vaporeux du tableau. Il est impossible de ne pas reconnaître ici, de même que dans le tableau de Florence, le caractère, l'aspect général de Bouvigne. » Trois fois donc, d'après les renseignements connus, Henri à la Houppe a reproduit sa ville natale en perspective.

M. Bequet pense même qu'il a retracé plusieurs fois la demeure de sa famille, le nid de son enfance. « Au second plan, dit-il d'une manière générale, Blès se laisse aller à sa rêverie : il place au bord d'un ruisseau un joli moulin, une cabane; un petit verger s'étend tout autour et un sentier serpente sous les arbres. Il aime trop ce site, qu'il empreint de tant

Digitized by Google

de poésie, pour que nous ne soyons pas porté à y voir une pensée chère à son cœur, un souvenir de son enfance. » Revenant sur cette idée, quand il examine la *Parabole du bon Samaritain*, M. Bequet ajoute : « A gauche, une forêt qui se termine au bord du cadre par un gros arbre creux; un terrain raviné et semé de blocs de rochers, enfin un grand chemin qui se dirige vers un village, tel est l'aspect général du premier plan. Plus loin nous trouvons les motifs favoris de Blès, le ruisseau, le moulin et le sentier qui va se perdre sous les grands arbres du verger qui l'entoure. » (*Annales de la Société archéologique de Namur*, t. VIII.)

Ce tableau porte la date de 1511. Chez M. Perpète Henri.

NAMUR

9. La Pêche miraculeuse. « La mer est sillonnée de navires, dit M. Bequet; un d'eux nous donne une idée assez complète de la manière dont était construit un vaisseau dans la première moitié du seizième siècle. Au premier plan, deux petites barques sont montées par des pêcheurs qui tirent leurs filets; le Sauveur est assis à l'extrémité de l'une d'elles. Une grande ville, placée au bord de la mer, occupe tout le côté droit du tableau; de nombreuses églises, des tours, enfin une vaste enceinte en ruines donnent à cette ville un aspect assez pittoresque. Le monogramme du peintre, la chouette, est dessiné sur un récif, au premier plan du tableau. » Au Musée.

Digitized by Google

PARIS

10. L'Annonciation. Le hibou qui servait de marque au peintre se trouve dans l'angle supérieur de droite, au dessus du dais qui couvre le lit de la Vierge. Au Louvre, n° 595.

11. Prédication de saint Jean-Baptiste, tableau marqué aussi d'une chouette. Le sol est un grand terrain, coupé par un fleuve, sur lequel flottent des vaisseaux à voiles, comme sur la mer : les berges sont parsemées de coquillages. Une des grèves offre à la vue un chantier de construction maritime, où se dresse un navire sur quille. A gauche, le Précurseur endoctrine un nombreux auditoire, qu'une forêt abrite de ses épais rameaux. Un peu plus loin, il baptise le Christ dans le fleuve qui représente arbitrairement le Jourdain. Au fond du tableau, on aperçoit une ville entière, des châteaux forts, des montagnes et de vastes guérets. Ce fond semble un peu fatigué par les nettoyages. Couleur vive et intense : ciel entrecoupé de vapeurs et d'effets lumineux. Autrefois chez M. Quédeville.

BERLIN

12. Adam et Ève sous l'arbre de la science. Au Musée, n° 661.

13. Portrait d'un homme mûr, tenant une fleur dans sa main gauche. Au Musée, n° 624.

DRESDE

14. L'Adoration des Bergers, tapisserie exécutée

Digitized by Google

d'après un tableau ou un carton de Henri à la Houppe : la composition est une variante de celle qu'on voit sur le panneau de Belœil. Dans la rotonde du Musée.

15. Le Colporteur dévalisé par des singes. Sous un arbre séculaire, un joaillier s'est endormi, et les singes ont profité de son sommeil pour lui voler ses bijoux, pour les emporter sur les branches. Au milieu du tableau arrive en courant un personnage, qui, à la vue de cette belle équipée, s'arrache les cheveux : c'est sans doute le compagnon du marchand nomade. Le fond rappelle Bouvigne, la *Roche à Bayard*, le château de Crèvecœur, les sites favoris du peintre; mais ce fond est trop pâle, mal en perspective et sans harmonie d'ensemble. Trop noire dans les rameaux du premier plan, la couleur forme un dur contraste avec le reste. Presque rien n'est agréable à l'œil sur ce panneau, que l'on doit regarder comme une copie du tableau cité par Van Mander. Dans un tronc du gros arbre sous lequel dort le colporteur, on voit la chouette qui sert de monogramme à l'artiste; un singe guette un autre hibou réfugié sous une pierre ; mais on aura copié ces animaux avec le reste de la composition. Au musée, n° 715.

VIENNE

16. La Fuite en Égypte; fond composé d'un vaste paysage. Dans la galerie du Belvédère, n° 20. « Tableau très petit, très fin, curieux et charmant, » dit M. Viardot. (Neuf pouces de haut, cinq pouces de large.)

17. Saint Jean-Baptiste dans un arbre creux, d'où

Digitized by Google

il prêche la multitude. Le hibou est perché au dessus de sa tête. Galerie du Belvédère, n° 71.

18. La Parabole du bon Samaritain. Même collection, n° 72.

19. Le Christ et les Pèlerins d'Emmaüs, dans un grand paysage. Même collection, n° 73.

20. Une Fonderie en pleine activité. « L'usine et les travailleurs occupent le premier plan; à gauche, un voyageur se dirige vers le bâtiment d'exploitation. Une chaîne de rocs bizarres s'élève au second plan; le tableau a pour fond un vaste paysage, où coule une rivière. La composition est un peu surchargée de détails, la facture très soignée, très élégante; la couleur a des tons d'un vert bleuâtre. » (Betty Paoli, pag. 249). Dans la collection Lichtenstein.

21. « Une sainte Famille, avec deux anges, dont l'un joue du luth devant le Christ; tableau où les types, les expressions des personnages ont la grâce, la sérénité la plus charmante, où la touche est d'une extrême délicatesse, où les joyaux qui ornent le sein de la Vierge, le tapis déployé derrière elle et les autres accessoires étonnent par leur soigneuse facture. » (Betty Paoli, pag. 249). Dans la collection Lichtenstein.

FLORENCE

22. Une Fonderie. « Sur le premier plan, à gauche, se trouve une forge abritée sous de grands arbres. Au centre du terrain, l'artiste a représenté les différents travaux qui se rattachent à l'industrie du fer, extraction et lavage du minerai, etc. Une

Digitized by Google

femme à cheval, un chariot achèvent de donner une certaine animation à ce premier plan. Sur le second, au milieu des arbres, s'élève un joli moulin; le ruisseau qui l'alimente va se perdre dans une grande rivière qu'on aperçoit à droite (le site et l'habitation que Henri *met de bles* reproduit avec tant de complaisance). Le fond du tableau est occupé par des rochers couronnés de ruines; à droite, au bord du fleuve, l'artiste a peint une jolie petite ville entourée de hautes murailles. — Il nous paraît que l'embouchure du Bocq, à Yvoir, a été le motif dont s'est inspiré l'artiste en peignant ce tableau. Le bistre domine dans le premier plan, les arbres sont un peu noirs et les rochers peints dans un ton général de gris bleuâtre. » (Alfred Bequet : *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. VIII, pages 71 et 72.)

Galerie des offices n° 733.

Attributions

N. B. Henri *met de bles* ayant été jusqu'à la publication de ce chapitre une sorte de peintre fabuleux, dont personne n'avait étudié le style, je tiens pour douteuses, *a priori*, toutes les attributions que je n'ai pu vérifier, ou dont je ne connais point les auteurs.

1. Orphée aux enfers. Dans la collection publique de Grætz, en Styrie.

2. Artemise. Dans la collection du chanoine Speth, à Munich.

3. La Tour de Babel. Dans l'Académie des beaux-arts, à Venise.

Digitized by Google

4. La Visitation, au milieu d'un paysage. Autrefois chez M. Aders, à Londres.

5. La Nativité. Dans l'église de Saint-Nazaire et Saint-Celse, à Brescia.

6. La Fuite en Égypte, au milieu d'un paysage. Autrefois chez M. Aders, à Londres.

7. Paysage. Chez M. Beckford, à Bath.

8 et 9. Deux paysages. Au Musée de Copenhague.

10, 11, 12, 13 et 14. Cinq paysages historiques. Dans la salle des Dix, au palais des Doges, à Venise.

15. Marine. Sur le premier plan, un navire en feu et des hommes. Saint Paul jette un serpent au milieu des flammes. Dans la collection Ambras, à Vienne.

Fausses attributions

1. La Tentation de saint Antoine, barbouillage détestable et sans aucune valeur. Musée de Bruxelles, n° 1. Le catalogue dit que cette ébauche fut payée 400 fr. à M. Héris. C'est 390 fr. de trop.

2. L'Adoration des Mages, tableau signé : *Henricus Blesius*, signature évidemment fausse. Henri à la Houppe ne s'appelait pas Bles, et n'aurait pas fait un nom latin d'un sobriquet flamand. La couleur de la signature n'est point de la même pâte que le reste, ni appliquée avec le même soin et la même fermeté. L'ouvrage est de Pierre Aertsens, dit Pierre le Long, comme je le prouverai en parlant de cet artiste. Galerie de Munich, n° 91.

3. Saint Hubert agenouillé devant le cerf miracu-

leux, ébauche misérable qui ne doit porter le nom d'aucun maître. Au Musée de Berlin, n° 620.

4. Marie soutenue par saint Jean et portant le Christ mort sur ses genoux. Musée de Berlin, n° 657.

5. Saint Hubert rencontrant le cerf miraculeux. Dans la chapelle Saint-Maurice, à Nuremberg, n° 24.

6 et 7. Suite d'un roi (ainsi parle le catalogue). Panneaux étroits, dont chacun ne renferme que deux personnages. Œuvres insignifiantes, qui n'ont rien de commun avec le style de Henri à la Houppe. Dans la chapelle Saint-Maurice, à Nuremberg, nos 19 et 25.

Gravures

1. Vues de Rome et de Naples, trente feuilles gravées par Philippe Galle.

2. Paysages romains avec des ruines, gravés par Jean et Philippe Galle.

3. Portrait de Henri à la Houppe, gravé sur cuivre et accompagné de la chouette, qui est son signe habituel. Dans la collection publiée par Jérôme Cock.

Œuvres de Joachim Patinir

1. Repos de la sainte Famille pendant la fuite en Égypte, tableau portant cette inscription : OPVS. JOACHIM. D. PATINIR. Musée d'Anvers, n° 75.

2. Même sujet. Mauvais tableau, attribution douteuse ou fausse. Musée de Berlin, n° 608.

3. La Vocation de saint Mathieu, appelé par Jésus.

Digitized by Google

Attribution douteuse ou fausse. Musée de Berlin, nº 609.

4. Le catalogue de la chapelle Saint-Maurice attribue à Patinir un Christ tenté par le démon, tableau d'un aspect singulier. Belzébuth a pris la forme d'un moine et présente une pierre au Sauveur. Plus loin, on les voit sur le haut d'une tourelle, qui simule le temple; plus loin encore, Jésus dans le désert est servi par des anges. C'est un morceau bizarre, avec de longs personnages (le panneau a 6 pieds 4 pouces en hauteur, 2 pieds 5 pouces 6 lignes en largeur). La couleur est sombre et d'une nuance bistre presque uniforme. Attribution capricieuse, que rien n'autorise.

5. La Vierge au sept douleurs. Musée de Bruxelles, nº 28. Attribution que rien ne motive.

6. Repos de la sainte Famille pendant la fuite en Égypte. Galerie de Munich, nº 64. Attribution douteuse ou fausse.

7. Village au bord d'une rivière que traverse un pont et où flottent plusieurs barques; paysage marqué d'un petit homme fiantant, possédé autrefois par M. Quédeville. Œuvre excellente, marque fausse.

8. Baptême du Christ, au milieu d'un vaste paysage. Tableau signé : OPVS. JOACHIM. D. PATINIER. Galerie de Vienne, nº 48.

9. Saint Jérôme priant dans un site montagneux. Galerie de Vienne, nº 45.

10. Loth et ses filles, tableau qui fut donné à Albert Dürer par Adrien Herbouts, pendant le voyage du peintre allemand aux Pays-Bas.

11. « Le sieur Melchior Wijntjes, intendant de la monnaie en Zélande, qui habitait Middelbourg, pos-

Digitized by Google

sédait trois tableaux de Patinir, l'un desquels représentait une bataille, si délicatement travaillée que nulle miniature n'aurait pu en éclipser la finesse. » Karel van Mander.

12. L'Adoration des mages, chez M. Beckford, à Bath.

13. La Fuite en Égypte. Dans le cabinet de feu le professeur Hauber, à Munich.

14. Un large fleuve entre de hauts rochers, avec un grand nombre de figures. Dans le cabinet du conseiller Kirschbaum, à Munich.

15. Saint Christophe portant sur ses épaules l'enfant Jésus. Tableau qui appartenait au prince d'Œttingen Wallerstein, ambassadeur de Bavière à Paris, et qui doit se trouver au château de Kensington, à Londres.

16. Le Sauveur sur la croix. Tableau que possédait le prince d'Œttingen Wallerstein, et qui doit se trouver au château de Kensington.

17. Paysage dessiné. Dans la collection de l'archiduc Charles, à Vienne.

Digitized by Google

CHAPITRE VII

JEAN GOSSART (1), DIT JEAN DE MAUBEUGE

Sa prétendue biographie est un conte absurde. — Ses œuvres, un peu mieux connues, n'ont pas été suffisamment appréciées. — Histoire véritable du peintre. — Il étudie dans l'atelier de Memlinc, est reçu franc-maître à Anvers.—Philippe de Bourgogne, enfant naturel de Philippe le Bon, devient son protecteur. — Il lui fait exécuter le célèbre triptyque de Middelbourg, dévoré par les flammes en 1568. Une magnifique tapisserie, conservée à Bruxelles, reproduit l'image du panneau central. — Buste de saint Donatien, à Tournay. — Philippe emmène Gossart au delà des Alpes. — Influence de l'art italien sur son esprit et sur sa manière. — Jean de Maubeuge se marie de bonne heure. — Le peintre Van der Heyden épouse sa fille. — Philippe attache à sa personne le Vénitien Jacques de Barbary. — Ce dernier illustre avec Gossart le fameux bréviaire du cardinal Grimani.

Walter Scott met en scène, dans un de ses romans, un sectaire du nord de l'Écosse, un vieux caméronien, qui passe sa vie à parcourir les différentes pro-

(1) Et non *Gossaert*, comme on s'obstine à l'écrire depuis quelques années : cette orthographe ne se trouve sur aucune pièce originale.

Digitized by Google

vinces où des martyrs ont péri pour la défense du *Covenant*. Chaque année, à une époque fixe, on le voit arriver en quelqu'un des endroits qu'ont sanctifiés par leur mort les champions de sa croyance. Muni d'un ciseau et d'un petit maillet, il s'arrête devant le cimetière de la commune, laisse sa monture brouter l'herbe du chemin, puis enlève la mousse et le lichen des tombeaux sous lesquels dorment les pieux lutteurs, ravive les inscriptions, les symboles funèbres que le temps a émoussés, ou dresse d'humbles monuments à ceux qui n'en ont pas encore. Trente ans, Paterson continua ses pèlerinages et son pieux office; un jour enfin, on le trouva expirant sur la route de Lockerby, dans le comté de Dumfries : le vieux poney, seul compagnon de sa vie errante, se tenait immobile près de lui. Comme il faisait froid, que la neige tourbillonnait, il fallut l'ensevelir à la hâte, et plus tard, quand sa famille chercha ses restes, on ne put découvrir où reposait l'infatigable voyageur. Par un singulier caprice de la fortune, cet homme d'une conviction enthousiaste, qui avait entretenu si longtemps le souvenir des héros de sa foi, disparut de la terre sans que l'on pût même lui consacrer une humble dalle.

Comme ce nomade presbytérien, surnommé le *vieillard de la mort*, je vais ranimant des épitaphes, disputant de vieilles gloires aux plantes de l'abandon et de la solitude, évoquant les héros d'un autre âge, élevant enfin çà et là une tombe agreste à quelque victime de la négligence et de l'oubli. Peut-être, à mon tour, disparaîtrai-je, sans qu'une main affectueuse me rende ce dernier service.

Digitized by Google

Hubert van Eyck, Antonello de Messine, Marmion, Henri à la Houppe, Quellin le Vieux, Pepyn, Jean van Hoeck ont repris par mes soins la place qui leur était due dans l'histoire de l'art flamand. Voici un autre peintre sacrifié dont je vais encore dégager la sépulture, restaurer le médaillon, écrire pour la première fois la véritable histoire. Jean de Maubeuge semble connu : il l'est au moins d'une manière vague; mais sa prétendue biographie est d'un bout à l'autre une invention absurde; quant à ses œuvres, personne ne les a jamais étudiées, personne n'en a saisi le caractère, n'a montré combien elles sont intéressantes en elles-mêmes et combien elles font sympathiser avec l'auteur. Nul artiste n'a été plus laborieux, plus courageux, n'a lutté plus opiniâtrément contre les difficultés presque insurmontables d'une position fausse entre deux écoles, tenant à l'une par son éducation, par ses premiers ouvrages, poussé vers l'autre par la mode, par le flot de l'opinion, et risquant de sombrer dans le passage, comme un vaisseau battu des vents contraires dans un périlleux détroit.

On ne sait pas en quelle année Jean Gossart vint au monde, mais il dut naître vers 1470 : la date de 1472 me paraît assez probable pour des motifs qu'on lira plus loin. Il vit le jour à Maubeuge (en latin *Malbodium*), ville du Hainaut qui appartient maintenant aux Français, et lui a donné son surnom (1).

(1) Pour étaler à mes dépens sa profonde érudition, M. Pinchart m'a solennellement accusé d'avoir placé Maubeuge dans la Flandre; si l'on veut ouvrir le tome troisième de ma première édition et regarder

Digitized by Google

Pendant longtemps on a cru qu'il avait visité fort jeune l'Angleterre, qu'il y peignit en 1499 (la plupart des auteurs écrivent 1495) les enfants de Henri VII, le petit prince qui devint Henri VIII, son frère Arthur et sa sœur Marguerite, placés autour d'une table verte. Le catalogue du palais de Hampton-Court, où l'on admire ce tableau sur parole, l'attribue effectivement à Gossart. Mais, vérification faite, il s'est trouvé que le panneau représente les deux fils et la fille de Christiern II, roi de Danemark. Un inventaire, dressé sous Henri VIII, désigne ainsi les personnages. Quelques amateurs doutent même que l'œuvre soit due au pinceau de notre artiste. Leur opinion toutefois n'est pas appuyée sur des raisons très solides.

Les registres de la corporation d'Anvers mentionnent un *Jennyn van Henegouwe* (Jeanin du Hainaut), qui fut reçu franc-maître en 1503, sans avoir étudié chez un ancien membre de la ghilde, circonstance que nous avons déjà vu se produire bien des fois, notamment pour Quentin Metsys. Jean de Maubeuge aurait eu à cette époque une trentaine d'années, âge où se faisaient communément les admissions. L'hypothèse est d'autant plus vraisemblable que Van Mander l'appelle en premier lieu *Jannyn* : « Jannyn ou Jean de Mabuse, » dit-il (Mabuse, de *Mabusius*, qui veut dire né à Maubeuge ou citoyen de Maubeuge). Dans une lettre de Christiern II, il est nommé

à la page 57, que désigne l'archiviste, on y trouvera la phrase telle que je la réimprime. Un homme qui fait des recherches avec tant de soin et de patience devrait être plus équitable.

Digitized by Google

Jennyn de Mabuse. C'était donc une manière habituelle de le désigner.

Où Gossart avait-il formé son talent? Qui lui avait enseigné la peinture? Je déclare sans la moindre hésitation qu'il avait fait à Bruges son noviciat, dans l'atelier de Memlinc, et j'en donnerai plus bas des preuves singulières. Ses tableaux démontrent qu'il fut laborieux pendant sa jeunesse, car sans travail, sans réflexion et sans assiduité, on n'acquiert pas un mérite comme le sien. Selon Van Mander, la précision, la finesse, l'élégance de manière étonnent, quand on songe à ses mœurs licencieuses; il faudrait croire, dans cette hypothèse, qu'au milieu de ses débauches, il conserva pour l'art un pur et vif amour, que rien ne prévalut contre ce sentiment, qui resta immuable chez lui comme un banc de corail sous les flots d'une mer agitée (1).

Notons l'éloge, en repoussant la fausse imputation du chroniqueur. Par une méprise étrange, que nous tâcherons d'expliquer, le vieil annaliste flamand dépeint Jean Gossart comme un ivrogne, un malandrin, qui, après avoir traîné son existence de taverne en taverne, fut arrêté pour dettes et termina ses jours sous les verrous. Les tableaux sérieux, la grave physionomie de l'artiste, diverses circonstances rapportées dans un opuscule latin par Gérard de Nimègue, démentent et réfutent ce conte injurieux.

Mabuse semble avoir eu pour protecteur, dès qu'il montra du talent, un fils naturel de Philippe le Bon, homme distingué sous tous les rapports, né en 1465,

(1) Karel van Mander, tome Ier, pag. 141 et 142.

Digitized by Google

qui portait le même prénom que son père et qu'on appelait habituellement Philippe de Bourgogne. Marguerite Post, sa mère, une très belle et très intelligente personne, l'avait fait instruire sous ses yeux, à Bruxelles, avec le plus grand soin. Il apprenait aisément tout ce qu'on voulait lui enseigner, car il avait à la fois beaucoup de pénétration et beaucoup de mémoire. Quand il eut douze ans, sa nièce Marie de Bourgogne (nièce plus âgée que son oncle), le fit venir à la cour et lui témoigna une vive affection. Il en garda toute sa vie une profonde reconnaissance : jamais il n'entendit faire l'éloge d'une femme sans la citer comme une personne accomplie. L'archiduc Maximilien, qui aimait aussi beaucoup le jeune prince de contrebande, lui enseigna l'art de la guerre, et quand il fut couronné à Aix-la-Chapelle comme empereur d'Allemagne, le nomma chevalier de la Toison d'or. Après avoir montré en campagne sa bravoure et sa capacité, Philippe de Bourgogne alla vivre quelque temps chez son frère David, prince-évêque d'Utrecht, un des quinze enfants naturels de Philippe le Bon. Là encore il trouva un sincère attachement, à ce point que le prélat voulait le nommer son coadjuteur, lui assurer dans l'avenir sa brillante position; mais Philippe ne montrait aucun goût pour la robe ecclésiastique. C'était un beau jeune homme, à la taille élancée, au teint vermeil, aux yeux noirs, aux traits élégants, qui courtisait les dames et était provoqué par les plus galantes (1). Un mari jaloux, prenant l'affaire au tra-

(1) « Quare non tam amabat quam amabatur; lasciviores enim quæ-

gique, voulut le tuer; mais Philippe, réduit à se défendre, tua lui-même l'agresseur. Ce fut un grand scandale dans tout le diocèse, une cause de violent chagrin pour le chef clérical et pour l'auteur du meurtre, qui avait malgré lui frappé son adversaire.

David, sur ces entrefaites, étant venu à mourir, son jeune frère abandonna Utrecht et alla de nouveau habiter Bruxelles, où Philippe le Beau le reçut cordialement. Anne de Bourgogne, une de ses sœurs naturelles, lui ayant alors laissé un héritage considérable, il témoigna le désir de passer tranquillement ses jours dans la vie privée. Instruit, voluptueux, aimant la littérature, les beaux-arts et les femmes, il n'avait pas besoin de chercher des occupations, pour se mettre en garde contre l'ennui. Mais son intelligence peu commune inspirait le désir de l'employer : Philippe le Beau le nomma gouverneur de Zélande et amiral de toutes ses forces maritimes (1). Chargé en outre de la défense de la Gueldre pendant l'absence du jeune souverain, qui partit pour l'Espagne, il ne laissa entamer la province ni par la violence, ni par la ruse; mais Philippe le Beau étant mort le 25 septembre 1506, et, pendant les troubles

dam matronæ, in tantum eum, seposita omni verecundia, deperibant, ut harum causa ferè in vitæ periculum incidisset, nisi is, qui ei mortem intentaturus putabatur, occisus fuisset. Ea res et ipsi, qui coactus occiderat, et Davidi fratri non parum mœroris attulit. » *Gerardus Noviomagus.*

(1) « Præfectus enim ab eo rebus maritimis, et regiarum classium dux constitutus est, in qua præfectura, ea quæ ad totius Zelandiæ nautarumque commodum spectabant, non minus quam suam ipsius domum curavit. » *Gerardus Noviomagus.*

Digitized by Google

qui suivirent cette catastrophe, l'amiral ayant investi une place forte (*Vuagening*) et reçu l'ordre de lever le siége, le dépit de se voir imposer un échec lui fit abandonner ses fonctions. Il voulait se retirer en Zélande, où il possédait le fief de Someldyck et le château de Suytbourg, où vivaient deux autres membres illégitimes de la maison de Bourgogne, Adolphe, seigneur de Beveren, et Maximilien, qui avait pris le froc dans un couvent de Middelbourg. Mais, cette fois encore, ses vœux furent contrariés : l'empereur Maximilien le députa comme ambassadeur vers le pape Jules II. On suppose, avec une extrême vraisemblance, que ce fut en 1508, à propos de la ligue de Cambrai, machinée par la régente des Pays-Bas Marguerite d'Autriche (1).

Ici nous devons faire une halte pour pénétrer par induction dans la vie de Jean Gossart, pour jeter quelque lumière sur une époque ignorée de sa biographie. Sa production la plus fameuse était un retable immense, dont il fallait soutenir les ailes,

(1) Un fait pourrait servir à déterminer avec précision l'époque où Philippe de Bourgogne partit pour la ville éternelle : il n'abandonna la Gueldre qu'après le siége de Venloo : « In Venloæ quoque obsidione multa, ipso totis viribus renitente, temere frustraque tentata sunt. » (*Gerardus Noviomagus.*) Un incident prouve qu'il était encore aux Pays-Bas dans l'été de 1507 : « On fêtait alors à Nieuport en Zélande, dit M. Altmeyer, la joyeuse entrée de Marguerite d'Autriche, qui venait y recevoir l'hommage de la province au nom de Charles-Quint : on faisait des feux de joie dans des barques à rames et dans des yachts élégamment pavoisés ; tout à coup le feu prit à la Sainte-Barbe ; il y eut une explosion terrible, l'amiral fut grièvement blessé au visage, et un grand nombre de personnes périrent. » (Reygersbergh : *De oude Chronycke en de Historie van Zeelandt*, pag. 255.)

Digitized by Google

chaque fois qu'on les ouvrait : l'auteur y avait travaillé, disait-on, pendant quinze ans (1). Ce chiffre exagéré, absurde même, ne se trouvant point dans Van Mander, nous ne l'adopterons pas : le chroniqueur se borne à dire qu'il y consacra beaucoup de temps et de soin. Le panneau central figurait la Descente de croix : on ignore quels motifs représentaient à l'intérieur les deux vantaux, mais, d'après une phrase de Molanus, on peut conjecturer que l'Annonciation en occupait l'extérieur (2). Albert Dürer alla exprès à Middelbourg pour voir ce triptyque célèbre; il en fit de grands éloges, mais le trouva mieux peint que dessiné, jugement qui, prononcé par lui, a une faible valeur. Cette œuvre si importante, si soignée, est malheureusement anéantie : la foudre ayant incendié l'église dont elle ornait le maître-autel, les flammes dévorèrent le triptyque et le monument, qui s'écroula au milieu de leurs tourbillons. « Rien ne demeura entier, dit une vieille chronique, sauf une statue de la Vierge, placée au milieu du chœur, et une portion du tombeau où dormait le roi Guillaume, de glorieuse mémoire; parmi beaucoup d'autres objets précieux, morceaux d'orfévrerie, sculptures et peintures, on regrette surtout le magnifique et riche tableau du maître-autel, peint autrefois par Jean de Maubeuge, qui avait occupé l'artiste pendant quinze ans; il passait pour la plus

(1) « Malbodius, sive Mabusius, ad Præmonstratenses in summo altari depinxit per tria lustra Annunciationem beatæ Mariæ, quæ anno 1560 fulmine cum ecclesiâ periit. » (Molanus : *Historiæ lovanienses.*)

(2) Voyez la note précédente.

Digitized by Google

belle peinture de l'Europe entière, et avait été estimé, dit-on, 80,000 ducats, en bon argent, par un ambassadeur du roi de Pologne (1). » Ce fâcheux accident eut lieu le 24 janvier 1568 (et non pas 1560, comme on écrit d'habitude).

Selon Van Mander, le retable de la Descente de croix avait été commandé à Jean de Maubeuge *par l'abbé Maximilien de Bourgogne, qui mourut en* 1524. Cette assertion a fait jusqu'ici autorité, mais elle contient deux erreurs, qui vont mutuellement se neutraliser, comme deux substances pernicieuses deviennent inoffensives par leur mélange.

Notons d'abord que Maximilien de Bourgogne ne mourut pas en 1524, mais en 1534 : ce fut le protecteur de Jean Gossart, Philippe de Bourgogne, qui décéda en 1524. Serait-ce donc pour lui que le retable fut exécuté? Assurément, et l'œuvre même le démontre. Quelle œuvre, me dira-t-on, puisque le triptyque tomba en cendres avec l'abbaye? Sans doute la production originale fut brûlée, mais nous en avons une copie excellente, faite avec un soin remarquable. Achetée en 1861 pour le gouvernement belge, dans la succession de la douairière Van Antwerpen, qui habitait Bruxelles, on l'a placée depuis lors au musée archéologique de la même ville, d'où elle passera, j'espère, au musée des peintures. C'est une tapisserie cependant, mais d'une beauté, d'une importance exceptionnelles. On y voit brodée à l'aiguille, sur une trame de fils d'or, la *Descente de croix*

(1) Archives provinciales de Zélande, volume intitulé : *Register perpetueel der stad Rumerswaal*, n° 84, f° 173.

Digitized by Google

si longtemps admirée (1). Hâtons-nous de dire que ce reflet d'une grande œuvre justifie l'enthousiasme des contemporains. C'est la plus belle composition d'après ce motif que l'on eût encore agencée dans les Pays-Bas. Le célèbre tableau de Van der Weyden sur la même donnée, tableau reproduit tant de fois, et la page de Quentin Metsys, à laquelle nous n'avons point marchandé les éloges, ne sauraient être mis en comparaison. Pour attester l'origine du travail, Jean de Maubeuge a dessiné en pleine lumière, dans un endroit très apparent, le portrait de Philippe et le sien : tous deux sont vêtus de la même façon, portant une longue robe et un capuce; en bas du froc drapé sur la tête du prince, au bord de la partie qui forme pèlerine, se trouve écrit en flamand le nom du personnage : *Philiep*. Le pouce de la main gauche passé dans sa ceinture, il met la droite sur son cœur, non pas en regardant le Messie étendu à ses pieds, mais Jean Gossart qui lui fait face. Par cette attitude calculée, Mabuse aura voulu exprimer l'affection que lui témoignait l'amiral. Luì-même ne semble nullement occupé de la scène qui occupe tous les autres individus; causant avec un homme richement habillé, quelque dignitaire de l'époque sans doute, il lui montre son protecteur. J'ai comparé la tête avec le portrait publié par Jérôme Cock : ce sont les mêmes yeux, le même nez, la même forme de bouche; les cheveux, les favoris sont disposés de la même manière; la barbe est seulement un peu plus

(1) Elle a 2 mètres 98 centimètres de haut, 3 mètres 28 centimètres de large.

Digitized by Google

longue, détail sans importance. Il ne saurait y avoir aucun doute sur l'identité du personnage.

Ce n'était pas Maximilien, en conséquence, mais Philippe de Bourgogne, qui avait commandé le retable. L'interlocuteur de Gossart est peut-être Baudouin de Bourgogne, père de Maximilien et frère de Philippe : une banderolle, qu'on voit sur son épaule, devait renfermer son nom. Maximilien, qui fit reconstruire le monastère de Middelbourg, dévoré par un premier incendie, n'en devint abbé que fort tard, puisque sa nomination date de 1520. Donc si le triptyque ornait l'église avant son installation, il l'ornait comme un présent de Philippe à Baudouin, transmis par le dernier seigneur au pieux établissement.

Le style, l'esprit, les accessoires de ce tableau prouvent qu'il fut exécuté avant le départ de Mabuse pour l'Italie. On n'y observe aucune trace d'influence méridionale. Les types, les expressions, les vêtements, l'architecture d'un manoir qu'on découvre à l'horizon, tout est bien flamand. La forme des costumes et des chaussures appartient au commencement du seizième siècle : les souliers ont les bouts ronds, comme ceux que l'on porte de nos jours, mais ne tendent point encore à s'évaser en spatule, comme sous Henri VIII et François Ier. Au lieu d'occuper l'auteur pendant quinze ans, cette vaste composition ne lui en eût-elle demandé que sept ou huit, elle ne prouverait pas moins que Jean de Maubeuge fut distingué, soutenu dès sa jeunesse par Philippe de Bourgogne, puisque son admission dans la ghilde anversoise ne remonte pas plus haut que 1503. Le

Digitized by Google

prince l'emmena au delà des Alpes comme un artiste avec lequel il était depuis longtemps familier.

Un fait non moins important nous est révélé par cette production : elle met hors de doute que Jean Gossart fut l'élève de Memlinc, précieuse indication, puisqu'on n'avait aucune espèce de renseignement sur le noviciat et les débuts du coloriste. L'atelier de Memlinc était alors le seul où il pouvait apprendre à travailler de cette manière. La composition offre la symétrie, l'abondance de personnages qu'affectionnait maître Hans. Cinquante acteurs ou comparses sont réunis sur cette belle page. Dans le centre, au premier plan, la Vierge et Madeleine assises portent sur leurs genoux les pieds du Sauveur et le milieu de son corps, tandis que l'apôtre préféré, ayant mis un genoux en terre, soutient le buste et la tête du Christ, aidé par la fille de Sion. A droite et à gauche de la mère désolée, Marie Cléophas et Marie Salomé se penchent vers le céleste cadavre; Nicodème et Joseph d'Arimathie debout les dominent du buste, formant un triangle isocèle avec le reste du groupe; deux autres groupes de spectateurs l'accompagnent et se font équilibre, comme des massifs d'architecture flanquent le pignon d'une église. Au second plan se dresse toute seule la croix du Médiateur, d'où l'on voit descendre sur une échelle un Juif assez richement vêtu et accablé de tristesse, auquel une jeune fille tend un linge, comme pour essuyer ses mains ensanglantées. Quelques Hébreux des deux sexes causent près de l'instrument funèbre. Au troisième plan, vers les angles supérieurs du tableau, deux scènes occupent l'espace qu'il

Digitized by Google

aurait fallu autrement laisser envahir par le paysage. A droite, on ensevelit le Rédempteur, dont Philippe de Bourgogne tient les pieds; à gauche, le Christ ouvre les portes de l'enfer aux malheureux, qui séchaient dans les limbes de douleur et d'ennui. Un manoir qu'on aperçoit au loin figure Jérusalem, la ville sainte et maudite à la fois. L'espace est rempli avec beaucoup d'adresse; comme dans les tableaux de Memlinc et de Rubens, où l'esprit trouve à s'intéresser, quelque direction que prenne la vue. Les draperies ont le genre de lignes, la tournure spéciale qui distinguent et caractérisent les vêtements de Gossart; elles forment des plis onduleux, bien différents des plis rompus, empruntés par Jean van Eyck aux statuaires gothiques de la décadence, exagérés par Van der Weyden et modifiés par Memlinc. Jean de Maubeuge n'épargne point les étoffes, mais, loin de les faire papilloter, il les déroule en masses flottantes, aux sinueux contours. Parmi les figures les plus expressives, nous indiquerons la tête crépue de saint Jean, qui regarde le ciel avec une profonde émotion (1).

Un autre tableau, que Jean de Maubeuge dut exécuter pendant la première partie de sa carrière, se trouve au musée de Tournay. Il représente saint Donatien, patron de Bruges, ville où Gossart apprit, selon toute vraisemblance, à manier le crayon et le pinceau, où l'on peut supposer, sans trop de har-

(1) Une belle gravure au trait de cette tapisserie, par M. Charles Onghena, se trouve dans le *Bulletin des commissions d'art et d'archéologie*, publié à Bruxelles, année 1865.

Digitized by Google

diesse, qu'il exécuta cette image. Le saint, comme d'habitude, porte une roue garnie de chandelles. Ce n'est qu'un buste, mais très bien conservé, où ressort d'autant mieux la belle tête de l'apôtre. Elle doit avoir été peinte d'après nature, car elle a toute la vérité d'un portrait; les moindres détails sont rendus; le relief des chairs, la vigueur de la touche dénotent l'habileté d'un maître. Holbein n'a pas fait mieux, et il a rarement peint avec cette largeur d'exécution. La surface reluit pourtant, comme sous un enduit de laque chinoise. L'or, les joyaux, les broderies, prodigués sur la chape, la mitre et la crosse, rappellent aussi les costumes somptueux du quinzième siècle, magnifiques vêtements que l'on retrouve d'ailleurs sur la tapisserie de Bruxelles. Ce panneau donne de l'artiste une haute idée, explique la réputation brillante qui le couronna de son vivant.

A l'époque où Jean de Maubeuge travaillait ainsi dans le goût de l'ancienne école, il était déjà marié. Lui, que les chroniqueurs et biographes ont dépeint comme livrant son génie à tous les caprices de la débauche, vécut de bonne heure en père de famille. Avant l'année 1524, un peintre de Louvain, nommé Henri van der Heyden, épousa sa fille ou une de ses filles, car on ignore combien il avait d'enfants; lorsque Gossart se fut établi à Middelbourg, son gendre vint demeurer près de lui (1). Un autre fait démontre avec quelle sottise on l'a calomnié. Jusqu'à

(1) Henricus van der Heyden, Lovanii, sui memoriam reliquit in ostiis altaris S. Annæ, et in multis privatis picturis. Uxorem habuit filiam Joannis Mabusii, pictoris longè famosissimi. Hic pictor postea

Digitized by Google

la mort de Philippe de Bourgogne, il fut son protégé, son ami et son commensal. On verra plus loin dans quelle intimité ils vivaient. Or le prince détestait non seulement les ivrognes, mais tous les excès de nourriture. Si quelquefois il se laissait entraîner à boire plus que de coutume, il y remédiait le jour suivant par l'abstinence. Comme chez presque tous les hommes supérieurs, la tête et l'estomac se querellaient en lui, se nuisaient mutuellement (1). Avec ces goûts, le prince eût-il aimé, supporté même un artiste crapuleux?

En 1508 donc, Jean de Maubeuge suivit Philippe de Bourgogne, qui partait pour les régions transalpines. L'ambassadeur fut accueilli avec les démonstrations les plus flatteuses par les souverains et les villes d'Italie, mais surtout par le prince de la Mirandole, par les habitants de Vérone et de Florence. Le pape Jules II lui témoigna plus d'égards et de faveur qu'on n'en avait montré à aucun internonce depuis un siècle. Il honorait en lui la maison de Bourgogne, célèbre dans le monde entier; il admirait ses connaissances presque universelles. Qu'ils s'entretinssent des labeurs de la paix ou des travaux de la guerre, qui plaisaient fort au belliqueux prélat, Philippe parlait comme un homme plein de savoir et

ex patriâ suâ Middelburgum commigravit, ubi socer ejus, etc. (Molanus : *Historiæ lovanienses.*)

(1) Turbis et convivarum multitudine offendebatur, secessus vero et unius alteriusve consortium expetebat. Si quando largiore compotatione sese gravatum sensisset, sequentis diei abstinentia sibi medebatur. Ebriosos, præsertim qui cerevisiâ se ingurgitare solent, detestabatur. (Gerardus Noviomagus : *Philippi Burgundi vita.*)

Digitized by Google

d'expérience, quoiqu'il préférât les occupations tranquilles. Le seigneur bourguignon aimait passionnément la peinture, qu'il avait pratiquée dans sa jeunesse, en même temps qu'il apprenait l'orfévrerie. Était-il question d'architecture, il en connaissait les lois, les proportions, la symétrie. Les soubassements, les colonnes, les chapiteaux; les entablements et autres parties de la construction, il en raisonnait si bien qu'on aurait cru entendre Vitruve lui-même. Le discours venait-il à tomber sur les aqueducs, les fontaines, les bains publics, nul détail ne lui semblait étranger. Le pape le prit donc en affection et lui octroya spontanément maintes faveurs sollicitées par d'autres. Mais telle était sa grandeur d'âme qu'il ne voulut rien accepter, sauf deux statues de marbre, l'une représentant Jules César et l'autre Hadrien. Sa plus vive joie était d'examiner les restes de l'art antique et de les faire copier par Jean Gossart (1).

Gérard de Nimègue, selon toute vraisemblance, accompagnait Philippe de Bourgogne, dont il devait conter un jour la biographie (2). C'était un savant, mais un savant distingué, de bonnes manières, qui écrivait le latin avec élégance. Comme Jean de Maubeuge, la mort seule put le séparer de son protecteur, et il ne quitta son château qu'après lui avoir rendu les derniers devoirs.

Philippe enrôla bientôt dans sa petite société un

(1) Gerardus Noviomagus.

(2) Les détails qu'elle renferme autorisent à penser que l'auteur escortait le prince.

Digitized by Google

peintre et graveur, qui était aussi poète, Jacques de Barbary. Cet homme presque oublié quand M. Galichon lui consacra deux articles (1), va tout à l'heure devenir très intéressant pour nous. Il était né à Venise vers 1450, puisqu'il avait exécuté le portrait de Charles Bembo en 1472, et même (ce qui doit stimuler au plus haut point notre attention) il l'avait exécuté dans les Pays-Bas. Les notes du Voyageur anonyme, publiées par Morelli, contiennent en effet ce passage : « Le portrait de Charles Bembo, qui venait de naître, peint par Jacometto, pendant que messire Bernardino était ambassadeur près du duc Charles, vers 1472 (2). » Ce fut durant cette année positivement que Bernard Bembo, député de la république de Venise, alla remplir à la cour de Bourgogne les fonctions d'internonce, pour engager Charles le Téméraire à seconder ses efforts contre les mahométans (3). Instruit dans l'école de Murano, moitié flamande, moitié italienne, Jacques devait saisir avec empressement l'occasion de voir un pays auquel le rattachait sa manière de travailler. Son style y prit un caractère de plus en plus septentrional (4). Aussi, quand il fut de retour à Venise,

(1) *Gazette des beaux-arts*, tome XI, année 1861.

(2) El retretto de M. Becubo puttino fu de mano de Jacometto, fatto allora ch'el nacque, essendo de M. Bernardino ambassador al duca *Circa*, circa al 1472. *Anonyme*, p. 19.

(3) Muratori : *Script. rerum ital.* tome XXIII, page 1135.

(4) « Jacopo, dit M. Galichon, peignait de telle sorte que ses œuvres pouvaient facilement être attribuées à Memlinc, à Van Eyck ou encore à Antonello de Messine. » Une note du Voyageur anonyme de Morelli met le fait hors de doute. Après avoir mentionné un *Saint Jérôme dans*

Digitized by Google

devint-il le favori des nombreux Allemands qui trafiquaient dans l'opulente ville de commerce. Un négociant de Nuremberg, Antoine Kolb, s'éprit surtout de son talent. Il lui fit graver sur bois une vue de Venise, très détaillée, qui exigea trois ans de labeur, de soins et de dépenses. Le marchand, par suite, demanda l'autorisation de la vendre sans obstacles dans tous les domaines de la république, faisant ressortir la peine qu'il avait fallu prendre pour obtenir un dessin exact et pour imprimer une planche aussi étendue. Chaque exemplaire ne pouvait, en conséquence, être coté moins de trois florins d'or. Le privilége fut accordé le 30 octobre 1500, avec défense de contrefaire cet ouvrage pendant plusieurs années. Par l'entremise de Kolb, Jacques était devenu fameux à Nuremberg. Lorsque Dürer séjourna quelque temps aux bords des lagunes, en 1506, Wil-

son cabinet d'étude, vêtu en cardinal et lisant, que possédait Antonio Pasqualino, il ajoute : « Quelques personnes croient cette peinture d'Antonello de Messine; mais la majorité, avec plus de vraisemblance, l'attribuent à Jean (van Eyck) ou à Memlinc, vieux peintre de l'Occident; on y retrouve en effet la manière de ces pays, bien que le visage soit exécuté dans le style italien. Aussi paraît-il être de Jacometto. Les édifices sont d'architecture occidentale; le paysage est naturel, minutieusement peint et très fini; on le voit par la fenêtre et par la porte de la chambre, et il semble fuir dans le lointain. Et l'œuvre entière, pour la délicatesse, la couleur, le dessin, la vigueur et le relief, est parfaite. Le maître y a représenté avec soin un paon, une perdrix et un bassin de barbier. Sur le bureau on voit attachée une lettre et on croit pouvoir y lire le nom du peintre; mais c'est une illusion, car si on la regarde de près, on ne distingue aucun caractère. D'autres personnes pensent que la figure a été refaite par Jacometto le Vénitien » (pages 74 et 75).

Digitized by Google

libald Pirkheimer lui parla de Barbary dans ses lettres. Voici la réponse de l'artiste hongrois : « Il y a ici des artistes qui ont beaucoup plus de talent que maître Jacob; Antoine Kolb seul jure ses grands dieux qu'on ne trouverait pas de meilleur peintre au monde. On se moque de lui, mais il garde son opinion. »

Jacques de Barbary n'exécutait pas seulement des tableaux : il était renommé pour son adresse à peindre la miniature. Le Voyageur anonyme parle ainsi de plusieurs feuillets enluminés qu'il eut l'occasion de voir, en 1512, chez un amateur de Venise, appelé Francesco Zio : « Les quatre premières pages d'un petit livre d'heures, relié en chevreau, orné de miniatures très délicates et parfaites, qui ont passé depuis longtemps par les mains de divers archéologues, mais que Jacometto exécuta dans le principe pour Jean Michiel et que l'on a toujours estimées au moins 40 ducats (1). » L'auteur de la *Mélancolie* admira, en 1520, chez Marguerite d'Autriche, plusieurs morceaux de notre peintre, qu'il associe à Jean van Eyck, honneur suprême dont il ne paraît point saisir la portée : « Le vendredi, elle me montre ses superbes collections ; j'admire principalement quarante miniatures, les plus belles qui soient. Je vois aussi des tableaux de Jean (van Eyck) et de Jacob Walch (2). Je prie madame Marguerite de me

(1) Pages 70 et 71.

(2) M. Galichon a très bien prouvé que Jacopo di Barberino, Jacques de Barbary, Jacometto et Jacob Walch sont un seul et même individu. Walch, mot équivalent de *Wælsch*, qui veut dire italien, est un surnom

Digitized by Google

donner le livre de dessins de maître Jacob; mais elle me répond qu'elle l'a promis à son peintre » (Bernard van Orley).

Maître Jacques avait entrepris, selon toute vraisemblance, pour Charles le Téméraire ou pour Marie de Bourgogne, un splendide bréviaire, dont le travail fut suspendu par la mort du prince ou de la princesse. Le désir de continuer son œuvre fut sans doute un des motifs qui engagea le peintre vénitien à rechercher l'ambassadeur de Marguerite. Il n'avait fait que les images du calendrier, où l'on observe bien le style, les ameublements, les costumes et l'orfévrerie en usage aux Pays-Bas vers 1472, mais qui portent aussi une marque d'origine : en haut de chaque miniature, on voit le Créateur assis dans un char traîné par deux chevaux ailés, comme une sorte de Jupiter chrétien, précédé de l'étoile matinale ou de l'Aurore, et tenant à la main le globe terrestre. Un artiste flamand n'eût pas représenté Adonaï de cette manière. Philippe décida que Mabuse et Jacques termineraient la décoration du splendide volume. En effet, la première des grandes miniatures, ayant pour sujet la Trinité, offre justement les caractères essentiels qui distinguent la facture de Jean Gossart. Dieu le père et le Médiateur y sont figurés assis sur un banc de pierre, adossé à une construction en forme de dais, où règne sans partage le goût de la Renaissance. Ils portent simultanément

donné à l'artiste pendant son séjour dans les Pays-Bas. L'inventaire de Marguerite ne mentionne aucun peintre désigné par ce monosyllabe, mais indique plusieurs tableaux de feu Jacques de Barbary.


Digitized by Google

le sceptre qui indique leur pouvoir, le Créateur ayant la main posée plus haut sur la hampe et le Fils tenant celle-ci plus bas. Elohim bénit le monde, et le Rédempteur a la croix du supplice appuyée contre son épaule. Entre les deux personnages mystiques plane l'oiseau céleste; au dessus de l'oiseau, une opulente couronne, suspendue en l'air comme un objet impondérable, sert à honorer les trois hypostases de la substance divine. Le Père et le Fils ont exactement le même âge et une telle ressemblance qu'on ne pourrait les distinguer sans leurs emblèmes; de longs cheveux bouclés entourent leurs mâles visages, des irradiations leur tiennent lieu de nimbes. Ils sont vêtus de robes et de longs manteaux flottants, drapés à la manière de Gossart, où l'on retrouve les plis sinueux et les lignes ondoyantes qu'il affectionnait. Pas d'orfrois, aucune broderie : les simples étoffes préférées aux plus riches tissus par les peintres méridionaux.

Une seconde miniature, qui me semble tout à fait dans le goût de Mabuse, montre saint Pierre vêtu en pape et assis sur le trône pontifical. Placé dans la grande nef d'une basilique romane, ornée à l'occident d'une tribune en style gothique de la décadence, il porte une triple couronne, une croix à six branches, et bénit le monde. Sa draperie est noblement jetée, mais son visage trapu, au menton carré, aux pommettes saillantes, n'a rien de noble. Dans ce manuscrit célèbre, tantôt les miniatures occupent toute la page, sans le moindre encadrement, tantôt sont encadrées de petites scènes formant une bande sous le principal motif, et une autre bande le long de la

Digitized by Google

marge extérieure. Sur les images, accessoires du morceau que nous étudions, on voit saint Pierre rendant la vie à Tabithe déjà enseveli, le prince des apôtres invoqué par quatre individus à genoux, puis porté dans un fauteuil, comme chef de l'Église. Les petits sujets sont peints en grisaille rehaussée d'or, et par cette combinaison, sans nuire à la scène principale, offrent l'aspect le plus élégant.

Une troisième page, flamande aussi de caractère et bizarre de conception, représente la fête de tous les saints. En haut de la miniature, Dieu le père, entouré d'anges et d'une spacieuse auréole, se penche pour recevoir les élus. Les bienheureux lui sont amenés ou, pour mieux dire, apportés par de célestes conducteurs, qui ont pris les uns debout, tout nus, sur leurs épaules, et tiennent les autres sur la paume de leurs mains, également debout et sans costume. Un ange enlève de cette manière une femme plus grande que lui, drapée dans ses longs cheveux d'or et voilée sous une aile de son guide, là où l'exigent les convenances. Il y a un saint porté à califourchon! Nonobstant ces données singulieres, la miniature est pleine de grâce et de naïveté : elle séduit la vue par un coloris d'une étonnante fraîcheur. Les nus sont déjà très satisfaisants, n'ont plus la maigreur excessive de l'art primitif.

Une scène d'un caractère opposé forme le sujet de l'encadrement : les damnés y tombent dans l'enfer ou se tordent dans les flammes. Ce sujet dramatique est parfaitement rendu, le désespoir des coupables vigoureusement exprimé. L'horrible douleur des maudits, sur lesquels les démons lancent avec des

Digitized by Google

pompes un ardent liquide, parvient au plus haut degré du tragique. Leurs attitudes, leurs gestes, leurs regards donnent l'idée d'une atroce souffrance. Les nus, dans cette image subordonnée, sont encore d'un meilleur dessin que dans la grande miniature. Des signes, auxquels on n'aurait pas dû se tromper, manifestent l'action de la renaissance.

Sur la belle page qui représente *Sainte Catherine disputant avec les docteurs païens*, on aurait dû lire le nom de l'auteur deux fois indiqué : *Gosart—Mabusius*, aux endroits que nous avons fait connaître (1). Personne pourtant n'a vu cette double signature : je ne sais combien d'auteurs ont examiné la scène, combien de critiques ont disserté sur ce pompeux volume; aucun n'a pris la peine de regarder avec assez d'attention pour découvrir, à l'endroit le plus apparent, des caractères qui ont presque un centimètre de hauteur! Au premier plan, le roi d'Égypte, debout dans une galerie en style renaissance très tourmenté, s'appuie sur une balustrade pour écouter la docte chrétienne; au fond de l'image, des monuments du même goût se mêlent à des édifices gothiques. Cette architecture du seizième siècle forme un autre indice d'une signification évidente. N'importe; on a dédaigné une note chronologique si positive; on a hautement et obstinément déclaré que l'œuvre était de Memlinc. Elle ne pouvait nuire à sa réputation, car elle mérite les plus grands éloges, mais il ne l'a jamais touchée de son pinceau.

Dans le nombre des miniatures qui me semblent

(1) Voyez plus haut, pages 112 et 113.

Digitized by Google

exécutées par Jean de Maubeuge, il faut encore en citer deux. L'une a pour sujet le *Baptême du Christ*. La grande image nous montre saint Jean qui s'achemine vers les bords du Jourdain et, en perspective, le Messie vêtu d'une robe lilas, qui prie, les mains jointes, comme s'il se préparait à la consécration qu'il va recevoir; l'encadrement figure la cérémonie elle-même, puis le Sauveur prêchant la multitude. L'anachorète a un beau visage, plein d'expression et de vérité; au lieu du maigre costume en poil de chameau, que lui assigne l'Écriture, il porte un magnifique manteau rouge, à plis abondants. Toutes les draperies offrent les lignes sinueuses pour lesquelles s'était passionné Gossart. La facilité des poses, la liberté du dessin constatent l'action de la Renaissance. Quoique les terrains soient habilement mis en perspective, le vert cru qui badigeonne la campagne trahit une main peu habituée au paysage. Gossart effectivement l'a peu cultivé; aux vues agrestes il préférait les motifs d'architecture.

Un récit légendaire, que je ne connais pas, a inspiré la seconde miniature : l'histoire a quelque analogie avec celle d'Esther. La grande image figure un prince sur son trône, devant lequel s'agenouille une belle Flamande, au grand front, tenant un vase de cristal fermé par un couvercle d'or; le roi étend son sceptre vers elle; derrière la femme sont groupées des suivantes, derrière le souverain des courtisans. Au fond de la salle on voit une fenêtre et une baie de porte, encadrée de moulures italiennes. C'est une composition charmante, qui vaut un tableau; les têtes, les mains, les costumes, l'ameublement sont

Digitized by Google

dessinés avec un soin extraordinaire; les couleurs, choisies, associées avec la plus séduisante coquetterie. Trois scènes formant la bordure offrent aux regards un chevalier à genoux devant le roi, un individu qui sort mystérieusement d'une poterne, puis une dame à cheval, suivie d'un nombreux cortége, qui défile dans une rue. Quel sens peuvent avoir ces trois épisodes? Ils stimulent la curiosité justement, parce qu'on ne voit pas quel lien les rattache l'un à l'autre. Le manuscrit doit en renfermer l'interprétation.

Pour les morceaux traités par Jacques de Barbary, une miniature peut guider le jugement, servir en quelque sorte de balise. Elle nous montre, dans une nef gothique, la circoncision de l'Enfant Dieu. Sur le pavé du temple, un *B* majuscule indique nettement l'origine de l'œuvre (1). Les caractères du travail sont tout particuliers. Les personnages ont la taille courte, la tête grosse, trop grosse à proportion du corps, les traits lourds et même rustiques, de grands nez aquilins, l'expression peu intelligente. On ne retrouve point dans les draperies l'élégance originale du peintre de Maubeuge. Le mérite de l'œuvre est donc inférieur. Mais quand une bordure de fleurs et d'oiseaux encadre l'image, ces arabesques sont magnifiques et ne perdent nullement à être compa-

(1) Cette lettre m'avait d'abord paru désigner Bernard van Orley (voyez plus haut, p. 113, où je n'examine pas la question en détail); je ne connaissais pas alors les renseignements sur Jacques de Barbary que M. Galichon a rassemblés avec beaucoup de peine et qui ont fixé mon opinion. Quand on explore un pays nouveau, on fait des circuits, des tentatives, on marche en éclaireur et non pas comme sur un grand chemin.

Digitized by Google

rées avec celles de Jean Gossart. Les indices que nous venons d'énumérer suffisent pour reconnaître les morceaux dus à Jacques de Barbary. On les observe, par exemple, sur la miniature qui représente les *Saints confesseurs*, pontifes et non pontifes; ils sont groupés autour de deux papes et de deux archevêques rangés sur le premier plan. Ces hommes trapus, aux larges faces, n'ont aucun rapport avec la manière de l'artiste flamand. L'image de saint Paul, tenant le glaive dont on l'a décapité, me semble tout à fait analogue. Je retrouve encore le style de Barbary dans la Vierge apparaissant à l'empereur Auguste.

Il me serait impossible de prolonger ce travail de distinction, car je n'ai pas vu les peintures originales, comme le lecteur le sait déjà, mais seulement quarante reproductions, très habilement faites par un artiste vénitien de nos jours, M. Prosdocimi. Quelque bien exécutées qu'elles soient, on ne peut les juger équivalentes aux modèles. L'imitateur doit avoir oublié certains signes, et il a indubitablement copié avec trop peu d'exactitude les inscriptions très nombreuses des miniatures. Il lui semblait inutile de retracer chaque lettre et de les retracer toutes fidèlement : la beauté du travail l'a seule préoccupé. Qui sait pourtant si quelques légendes ne fourniraient pas de précieuses indications? Puisque la moitié des scènes peintes par Gossart et Jacques de Barbary, vues dans un reflet, ont sapé par la base, renversé de fond en comble toutes les opinions émises sur le bréviaire du cardinal Grimani, la totalité des images primitives aurait, sans le moindre doute, fini de

Digitized by Google

m'éclairer. Mais il doit paraître indiscutable, dès ce moment, que le prétendu manuscrit brugeois est une œuvre de la Renaissance, un volume illustré en Italie.

Cela en diminue la valeur et l'importance, il faut le reconnaître. Les enluminures n'étant pas de Memlinc, un artiste en chef, mais de Gossart, un peintre subordonné, quoique très habile, et de Barbary, un peintre médiocre, elles ne légitiment point l'enthousiasme excessif qu'on leur prodigue. Un connaisseur n'estime pas les quatre-vingt miniatures à moins de 1,500 francs pièce, et, prenant en considération les autres pages illustrées d'ornements décoratifs, porte le volume au prix fabuleux de 150,000 francs. Il y a du mérite dans les peintures, sans le moindre doute, mais le charme principal de ces aquarelles tient à la fraîcheur, à la coquetterie de leurs nuances, à leur prodigieuse conservation.

Depuis trois cent cinquante ans, il est vrai, on a gardé le livre d'heures comme une relique, on l'a préservé de tous les agents, de tous les accidents qui pouvaient lui porter atteinte. Un coffret ou écrin d'ébène, somptueusement orné de camées et de pierres précieuses, l'abrite depuis ce long espace de temps : il y sommeille sous une reliure de velours cramoisi, bordée d'une frise courante en vermeil, délicatement guillochée. On voit d'un côté une médaille d'or, à l'effigie du cardinal Grimani, avec cette inscription : *Légué à sa patrie, en témoignage de son affection pour elle, par le cardinal Dominique Grimani ;* l'autre côté offre une seconde médaille en or, où se trouve représenté le doge Antoine Grimani, avec l'inscription suivante : *Ce don a été approuvé par*

Digitized by Google

Antoine, prince et père de la patrie, à ses derniers moments. Le bréviaire tint d'abord compagnie, dans une salle du Conseil des Dix, aux objets les plus précieux que possédait la république vénitienne; il fut ensuite placé dans le trésor de l'église Saint-Marc, d'où il passa, le 4 octobre 1797, dans la bibliothèque du même nom, pour n'en plus sortir. On devine combien cette extrême sollicitude monta l'imagination de la foule, exagéra pour les profanes la valeur des miniatures qui ornent l'ouvrage.

Mais nous l'avons laissé entre les mains de Philippe de Bourgogne. Comment devint-il la propriété du cardinal Grimani? Le Voyageur anonyme nous apprend qu'il le possédait en 1521, qu'il lui fut vendu par un Sicilien nommé Antoine, pour la somme alors considérable de 500 ducats; le reste, on l'ignore. Une ombre épaisse enveloppe tout à coup l'historien. Mais un fait anormal provoque des inductions. En tête du volume manque le frontispice : on cherche vainement cette première feuille, où était d'habitude représenté le commanditaire et le patron de l'œuvre, où se trouvaient peintes ses armoiries. D'où vient une si étrange lacune? Elle peut venir de deux causes. Si Philippe de Bourgogne n'aimait point les plaisirs de la table, il aimait fort les jouvencelles (1). Or, leurs petites dents rongent plus vite une fortune que les banquets ne la dissipent. Le galant seigneur

(1) Ebriosos detestabatur, scortationibus minus infestus. Ipse enim in venerem propensior, inque adolescentularum amoribus ardentior erat. Si quis sacrarum virginum, monachorum, sacrificulorum, cœlibatum prædicasset, irridebat vehementer, impossibile dicens homines

Digitized by Google

put donc se trouver dans la gêne et vendre le manuscrit, après en avoir fait enlever la dédicace. Un fripon adroit put aussi voler l'ouvrage, et alors la même suppression était indispensable, pour cacher le larcin. Le travail des miniatures ayant exigé un temps considérable, l'un ou l'autre incident eut lieu vers l'époque où Philippe quitta la Péninsule. Quand il fut retourné dans les Pays-Bas, s'il y avait eu dol, l'escamoteur trafiqua du volume à son insu et en toute liberté, les communications, au début du seizième siècle, étant très lentes et très difficiles. Dans le but de mieux déguiser la soustraction, il fit passer le livre pour un ancien manuscrit orné par Memlinc et par deux artistes peu connus, Gérard de Gand, Liévin d'Anvers. Cette fable, contée au Voyageur anonyme en 1521, est arrivée jusqu'à nous par son entremise. Les critiques l'ont acceptée naïvement et l'ont propagée. Cette hypothèse me paraît la plus vraisemblable.

Le volume qu'on vient de lire étant arrivé à ses proportions normales, il me faut ici, bon gré mal gré, faire une halte et remettre au début du tome cinquième la fin de mon étude sur Jean Gossart.

integro corpore, ætate, in tanto ocio, in tanta rerum omnium copia, qui crebro aut vino calerent, aut turgerent cerevisia, posse caste vivere. Quare horum castitatem, impurissimam humanæ naturæ contumeliam interpretabatur. *Gerardus Noviomagus.*

Digitized by Google

NOTES ET SUPPLÉMENTS

1

Thierry Bouts le Vieux. — Dans mon troisième volume, page 243, j'ai tracé à la plume le portrait de ce peintre, d'après la gravure jointe par M. Edward van Even aux fragments de Molanus concernant les beaux-arts, qu'il a réunis en brochure. Il a donné cette estampe comme représentant le maître de Harlem, et j'ai cru qu'il avait comparé le personnage avec l'estampe publiée en 1572 par Théodore Galle. Il avait négligé cette précaution. Lorsque j'ai moi-même examiné le recueil intitulé *Pictorum aliquot celebriorum Germaniæ inferioris Effigies*, l'image réelle de Thierry Bouts m'a prouvé son erreur. Elle n'a aucune similitude, même éloignée, avec les traits de l'individu peint sur le tableau de la *Cène*, qu'on a pris pour le vieux coloriste.

2

Simon Marmion. — Les deux fragments d'un retable, présumés de Marmion, que possédait autrefois M. Beaucousin, mort l'année dernière à Paris, ayant

Digitized by Google

été achetés par la Grande Bretagne, doivent orner maintenant la *National Gallery*. J'ai eu ce renseignement trop tard pour le donner dans mon troisième volume (page 400).

3

ANCIENNES MONNAIES DES PAYS-BAS. — Voici la note que je dois à l'obligeance de M. René Chalon, le savant numismate.

La livre de Flandre de 40 gros, ou florin de Brabant, se composait, en 1433, de 20 sols, patards ou *vierlanders*, dont 72 formaient un marc à 6 deniers argent-le-roi;

Le sou avait, par suite, une valeur intrinsèque de 36 centimes 18/1000; le gros valait seulement la moitié.

Donc la livre de Flandre valait 7 francs 23 centimes 72/1000.

En 1466, elle fut réduite à fr. 6 31 10/1000.
En 1474, — à » 5 61 [20]
En 1478, — à » 5 39 [40]
En 1499, — à » 4 64 [44]

Un escalin, ou sou de gros valait 12 gros.

La livre de gros, si l'on prend le terme dans son acception générale, est une livre où le gros remplace le denier, valant en conséquence 240 gros ou 12 fois la livre parisis, aussi bien que la livre de Flandre ordinaire, comprenant 20 gros, ou 6 fois le florin de 40 gros.

Le sou était la vingtième partie du florin de 40 gros;

Le denier, la douzième partie du gros.

Digitized by Google

Plus tard le denier devint la douzième partie du sou.

Règle générale : ces mots *denier*, *gros*, *livre* ne sont que des expressions numérales, qu'on peut appliquer à diverses monnaies réelles; *denier* veut dire 1; *gros*, 12; *livre*, 240.

Une livre 6 deniers de gros, c'est 246 gros.

La livre tournois française (dont le nom vient de Tours) a considérablement varié pendant le quinzième siècle, comme le prouvent les tables de Leblanc, Arbuthnot, Panekou, et mieux encore celles de M. N. De Wailly, dans le tome XXI des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions* (2e partie).

Quant à la puissance commerciale d'une quantité déterminée d'argent, elle était évidemment plus forte que de nos jours. Le Ber l'estime six fois plus grande; mais une évaluation de ce genre ne peut être rigoureusement exacte.

Ainsi, d'après lui, en 1433, la livre ou florin de 20 gros serait égale à 7 francs 23 cent. 72/1000, multipliés par 6, c'est à dire vaudrait 43 fr. 42 c.

Je pense qu'il ne faut pas entrer dans ce genre de calcul, mais se borner à déterminer la quantité d'argent fin que représentait à une époque donnée une expression monétaire.

4

Tableaux divers du quinzième siècle, chapitre XXVI. — J'aurais dû mentionner et apprécier encore, si j'avais voulu faire un travail complet, un certain nombre de peintures; mais dans un livre comme celui-ci, on est submergé par les détails. Je

Digitized by Google

vais néanmoins donner ici quelques renseignements sommaires sur plusieurs ouvrages, que l'on m'accuserait peut-être d'avoir oubliés.

On voit à Lierre, dans l'église de Saint-Gommaire et sur l'autel consacré au patron de la basilique deux volets d'un retable, dont le panneau central a disparu. Celui de gauche a pour sujet l'*Adoration des Bergers;* il porte écrite de la manière la plus lisible l'inscription suivante : *Restaurate* 1627 (Restauré en 1627). Le volet de droite figure la *Présentation au temple*. C'est un excellent tableau, qui appartient manifestement à l'école des Van Eyck. La scène a lieu dans une belle église ogivale, en style flamboyant du quinzième siècle. Une des femmes a pour coiffure cette espèce de turban planté sur l'occiput, qui reparaît si fréquemment dans les tableaux, de 1430 à 1480 : une tresse de cheveux fait le tour de chaque oreille. La tête de la Vierge est exécutée avec une admirable délicatesse de pinceau, et une grâce morale des plus charmantes poétise sa figure. L'artiste inconnu a fait du grand-prêtre un beau vieillard à barbe grise. Derrière lui, on aperçoit trois hommes fièrement campés, aux visages pleins d'expression et de naturel. Les têtes, d'ailleurs, sont généralement expressives. Le coloris est vigoureux et intense, les ombres sont fortement accusées. Les tons chauds et sombres rappellent Thierry Bouts le Vieux. Au premier plan, deux petits garçons assis l'un près de l'autre s'occupent d'un manuscrit enluminé, que l'un d'eux tient ouvert sur ses genoux; la *Salutation angélique* s'y trouve peinte, et le second enfant montre au spectateur cette miniature.

Digitized by Google

Dans l'*Adoration des Bergers*, le Rédempteur naissant est couché tout nu sur une table : la lumière qui émane de son corps éclaire la Vierge, peinte avec le plus grand soin, et les autres personnages, effet qu'on a beaucoup admiré dans un tableau du Corrége, et dont il n'avait pas eu l'idée le premier, comme le démontre ce panneau.

François Franck a médiocrement orné l'extérieur des ailes.

Dans la grande boucherie, à Gand, on a découvert sur une muraille une peinture à l'huile de Nabur Martins, que l'on a restaurée depuis lors. C'est aussi un travail médiocre, fait au milieu du quinzième siècle. Il a, par suite, peu d'intérêt, puisque la peinture flamande avait alors exécuté des chefs-d'œuvre.

L'abbaye de Tongerloo possède une série de panneaux historiés pendant le quinzième siècle, qui représentent l'histoire de sainte Dympna. Il devaient être beaux primitivement, mais ont été repeints d'une façon grossière.

Enfin, M. Lamothe-Fouquet, marchand de tableaux à Paris, rue Jacob, a fait l'acquisition d'une grande image, où sont représentés la Vierge et l'enfant Jésus, environnés d'anges qui chantent et jouent de divers instruments. C'est une œuvre curieuse et intéressante; le propriétaire la déclare de Jean van Eyck; mais elle n'a certainement pas été faite par lui, ni par aucun des maîtres fameux du quinzième siècle. Le manque absolu de perspective suffirait pour le prouver.

FIN DU TOME QUATRIÈME

Digitized by Google

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE DEUXIÈME

ÉCOLES PRIMITIVES (SUITE.)

Digitized by Google

CHAPITRE XXVI

JEAN MEMLINC

CHAPITRE XXVII

JEAN MEMLINC

Digitized by Google

CHAPITRE XXVIII

GÉRARD DAVID ET JEAN BELLEGAMBE

CHAPITRE XXIX

TABLEAUX ÉNIGMATIQUES : L'ÉCOLE BRUGEOISE EN ESPAGNE ET EN ITALIE

Digitized by Google

CHAPITRE XXX

JÉROME VAN AEKEN, DIT JÉROME BOSCH

CHAPITRE XXXI

DERNIÈRE PÉRIODE DE L'ÉCOLE BRUGEOISE

LIVRE TROISIÈME

ÉCOLES DU SEIZIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LES PAYS-BAS AU COMMENCEMENT DU SEIZIÈME SIÈCLE

Digitized by Google

CHAPITRE II

QUENTIN METSYS

CHAPITRE III

QUENTIN METSYS

Digitized by Google

CHAPITRE IV

QUENTIN METSYS

CHAPITRE V

HENRI A LA HOUPPE

CHAPITRE VI

HENRI A LA HOUPPE ET JOACHIM PATINIR

Digitized by Google

CHAPITRE VII

JEAN GOSSART, DIT JEAN DE MAUBEUGE

NOTES ET SUPPLÉMENTS

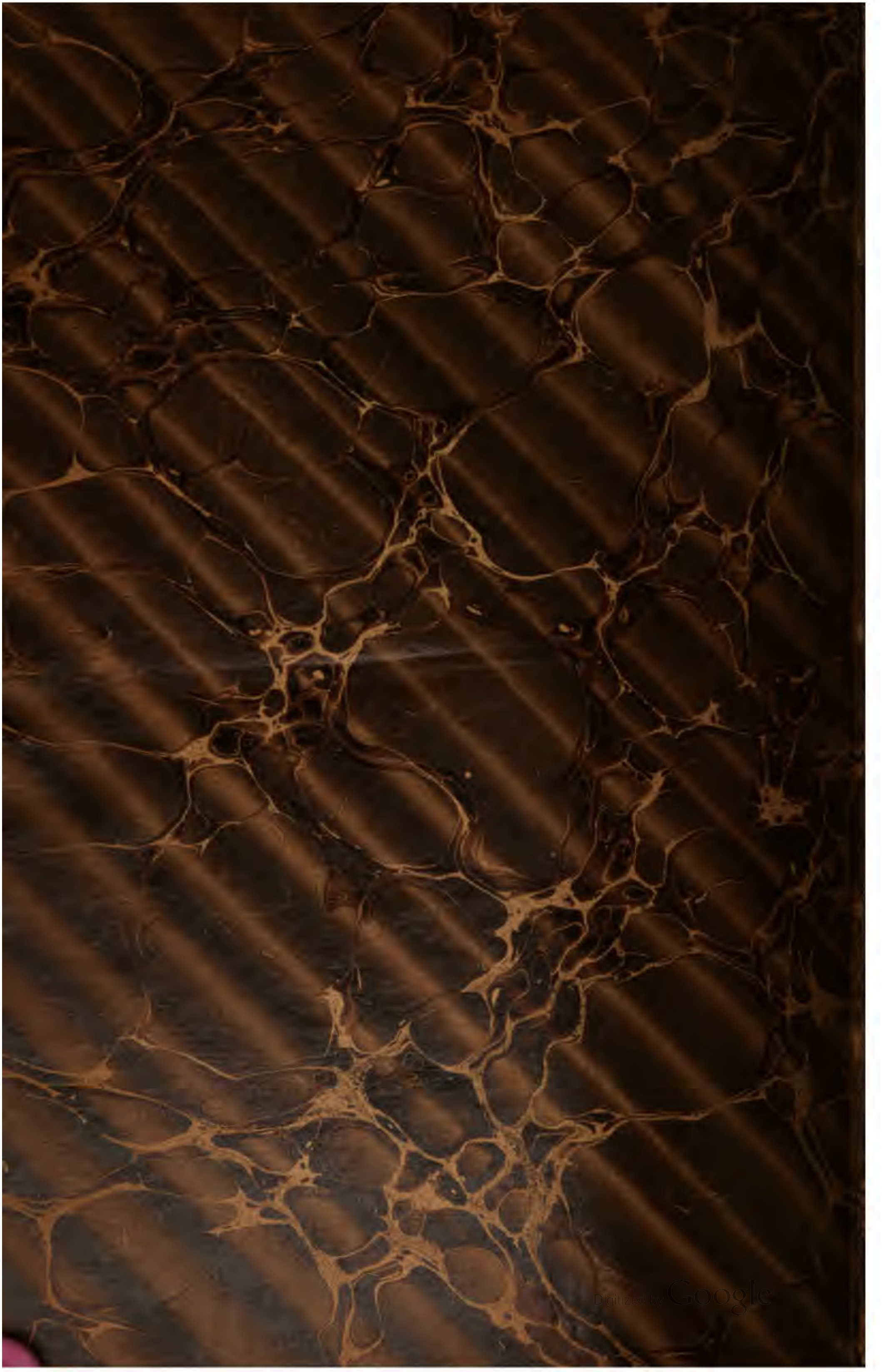
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google